BIANCO E NERO

RASSEGNA DI STUDI
CINEMATOGRAFICI

ANNO XIII
DICEMBRE 1952 - N. 12

EDIZIONI DELL'ATENEO - ROMA
CENTRO SPERIMENT. DI CINEMATOGRAFIA

BIANCO E NERO

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
LE EDIZIONI DELL'ATENEO ★ ROMA ★ MCMLII

Sommario

Disegni di Toti Scialoja

Direzione: Roma - Via dei Gracchi, 128 - tel. 33.138 - *Direttore responsabile*: Giuseppe Sala - *Comitato di Redazione*: Alessandro Blasetti, Virgilio Marchi, Renato May, Fausto Montesanti, Mario Verdone - *Redazione napoletana*, presso Roberto Paolella, Via Bisignano 42, Napoli - *Redazione milanese*, presso Luigi Rognoni, Cineteca Italiana - Palazzo dell'Arte, Milano - Edizioni dell'Ateneo: Roma - Via dei Gracchi 128 - tel. 33.138 - c/c postale 1/18989. I manoscritti non si restituiscono. Abbonam. annuo Italia: L. 3.600 - Estero: L. 5.800. Un numero: L. 380 - Un numero arretrato il doppio

---

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

Unitalia Film

UNIONE NAZIONALE PER LA DIFFUSIONE DEL FILM ITALIANO ALL' ESTERO

Ha presentato, nel 1952, le

"SETTIMANE DEL FILM ITALIANO" a

L O N D R A (16/23 giugno)
KNOKKE-LE-ZOUTE (15/30 luglio)
L O S A N N A (24/30 ottobre)

ed in collaborazione con l' I. F. E.:

N E W Y O R K (6/12 ottobre)

Direzione Generale: **Via Sistina, 91 - Roma**
Direzione per la Francia e il Benelux, **Parigi**
Uffici di Corrispondenza a: **Londra - Rio de Janeiro**
Buenos Aires - Caracas - Tokyo.

CINECITTÀ

VISTA DA ATTORI E TECNICI

SAM ZIMBALIST, produttore del « Quo vadis? »

Sono convinto che sarete felice nell'apprendere che tutti coloro che hanno assistito a Hollywood, alla visione del « Quo vadis? », si sono dimostrati certi del grande successo che conseguirà il film. Voi potete quindi essere veramente orgoglioso, poichè non sarebbe stata possibile la realizzazione del film in nessun luogo d'Europa se non a Cinecittà.

(Da una lettera inviata da Mr. Zimbalist al Presidente di Cinecittà)

VERNON JARRATT, direttore generale per l'Italia della Mole Richardson

Adesso che è ultimata la prima grande produzione americana, realizzata a Cinecittà, io che ho assistito, dal mio modesto posto di osservazione, sono lieto di salutare i dirigenti e la produzione di Cinecittà con i migliori auguri per il futuro.

HENRY KING, regista de « Il Principe delle volpi »

Mi compiaccio di questa opportunità per ringraziare i dirigenti e il suo amabilissimo personale, per la magnifica cooperazione che noi abbiamo ricevuto durante la produzione de « Il principe delle volpi ». Io credo, nell'esprimere questo sentimento, di poter parlare veramente a nome di tutta la 20th Century Fox International Corporation.
Debbo dichiararmi interamente soddisfatto dell'andamento della lavorazione in Cinecittà.

TYRONE POWER, attore

Vi ringrazio per la estremamente piacevole collaborazione con Cinecittà durante questo nostro primo film girato in Italia.
So di parlare non solo a mio nome, ma anche a nome di tutti i miei amici che son venuti dall'America. Mi auguro che questa non sia la sola nostra produzione che realizzeremo a Cinecittà.

GABRIEL PASCAL, produttore

Sono sbalordito ed incantato dalla grandiosità degli Studi di Cinecittà.
Io sarei orgoglioso di produrre un film in questo paradiso romano.

JULIEN DUVIVIER, regista

Sono lieto di poter dichiarare la mia soddisfazione per un perfetto lavoro effettuato in uno Stabilimento perfetto.

DEBORAH KERR, attrice

Uno stabilimento meraviglioso. Gente meravigliosa. Conserverò sempre, tra i miei migliori ricordi, il periodo trascorso a Cinecittà.

WILLIAM WYLER, regista

Girando « Roman Holiday » nelle strade di Roma e negli Studi di Cinecittà ho potuto constatare quale grande avvenire si delinea per l'industria cinematografica italiana.
Roma è la capitale di questa industria per i suoi eccellenti Stabilimenti e per i suoi ottimi tecnici. La mia « troupe » è veramente eccellente.

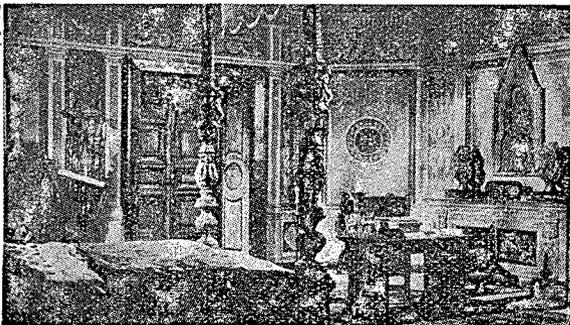
HENRY HENIGSON, Organizzatore Generale

Gli Stabilimenti di Cinecittà sono diretti ed organizzati in modo talmente perfetto da meritare la mia ammirazione ed il mio rispetto.
E' possibile ottenere ed usare qualsiasi mezzo tecnico tra i più recenti e della migliore qualità.
Abbonda grandemente lo spirito di collaborazione e di comprensione!

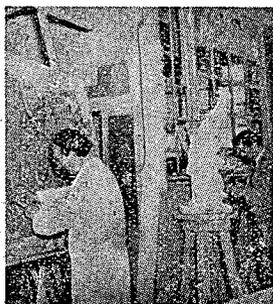
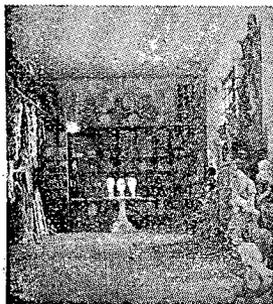
MERVYN LE ROY, regista

E' stato un piacere produrre questo film qui. E grazie per tutto. Mi auguro di poter ritornare.

L'on.le Giulio Andreotti, Sottosegretario alla Presidenza del Consiglio, e l'Ambasciatore degli Stati Uniti C. Dunn al primo giro di manovella del « Quo vadis? »

I SERVIZI ANNESSI

1 – Magazzino mobili
2 – Deposito di stucchi
3 – Sezione del Reparto Stucchi
4 – Il Reparto di Plastica e Scultura

Il **Padiglione Plastica e Scultura** è affidato in gestione ad una ditta artigiana, che presta la sua opera a Cinecittà dal 1938. Essa ha provveduto a ricostruire la antica dotazione di centinaia di modelli che vanno dall'arte romana, bizantina, gotica, rinascimentale al XVII secolo, fino ai tempi moderni: dagli ornati, ai capitelli, alle cornici, alle statue.
Il Reparto Stucchi possiede un vasto materiale di prove eseguite sulle più svariate tinte per il loro rendimento alla luce solare, artificiale e per il technicolor. Vi sono copie di arazzi, di quadri e di originali composizioni scenografiche.

Reparto arredamento. — Nell'interno di Cinecittà, si trovano tre vasti capannoni adibiti a deposito di mobili di tutti gli stili e di tutte le epoche, arredamenti per scene, soprammobili, ecc.

Sempre nell'interno dello Stabilimento funzionano il Ristorante e la mensa aziendale, la Cineassicurazione, l'autoparco, il servizio antincendi, un reparto fotografico, una attrezzata sartoria, lo spaccio dei tabacchi, il Barbiere e il Parrucchiere. Infine, a disposizione di tutti i produttori, funziona un Ambulatorio, particolarmente attrezzato per visite mediche e per interventi di pronto soccorso. La parte ricreativa non è stata dimenticata e sono in perfetta funzione il campo di calcio, e di pallacanestro, corredati da spogliatoi e docce.

libri
libri
regalate libri
associazione italiana editori

BIANCO
E
NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI DELL'ATENEO ROMA

ANNO XIII - NUMERO 12 — DICEMBRE 1952

Il balletto nel cinema

E' assurdo considerare il cinema solo come una distrazione e un passatempo. Si deve avere nei suoi confronti lo stesso atteggiamento che si ha verso ogni altra forma di arte teatrale. Il film piú del teatro può dar adito alla fantasia e all'immaginazione in quanto gli elementi di spazio e di tempo trovano qui un piú vasto campo.

Ritengo anche che la responsabilità di chiunque lavori nel cinema, sia esso il produttore, il regista o l'attore, sia maggiore che nel teatro, perché egli si rivolge non ad un gruppo selezionato di persone, non al pubblico di una città, ma alle grandi masse di tutto il mondo. Per questa ragione penso che sia assolutamente necessario avvicinarsi ai film con la massima serietà, senso artistico e creativo, inventiva, immaginazione.

Per il cinema il balletto costituisce l'elemento puramente fantastico. Sebbene molti film siano stati realizzati con grande fantasia non si è mai usciti dal campo della commedia, come è dimostrato dai film di Chaplin e dei fratelli Marx.

Il film medio raramente ha a che fare con la libera fantasia, ma è al contrario legato strettamente alla vita reale. Il genere irreale della favola è stato usato fino ad oggi solo nel campo dei disegni animati. Questo campo, per le possibilità di trucchi tecnici che offre la macchina da presa e per la libertà che concede all'immaginazione, è il più adatto al cinema, e come tale rimane completamente inesplorato.

La gente ha preso l'abitudine di andare al cinema per veder rappresentare la loro stessa vita o la vita dei popoli che essi invidiano, ma il mondo del trucco e della fantasia è ancora un sotto-

prodotto della attuale produzione. Il teatro naturalistico mi ha sempre annoiato, giacché ritengo che l'arte teatrale sia essenzialmente basata sul desiderio del pubblico di sfuggire alla realtà piuttosto che di riviverla.

E' soprattutto a causa della sua qualità puramente immaginativa — direi quasi artificiale — che il balletto è importante per il cinema. Con esso si introduce un mondo di assoluta immaginazione la cui forma è di natura plastica — la perfetta visione di una vita fantastica. Questo, per me, è il regno della fantasia assoluta. Ha le sue leggi, il suo significato e non può essere spiegato secondo i comuni criteri della logica.

D'altra parte, le possibilità che il cinema offre al balletto classico sono di un'importanza e di un interesse anche maggiori.

Prima di tutto, la cornice dello schermo è molto piú mobile di quella del teatro: non lega la visibilità del balletto a un quadrato di trenta o quaranta piedi. La stessa cosa si può dire riguardo allo spazio e alla mobilità degli ambienti. E' molto piú facile creare uno spazio assolutamente fantastico sullo schermo che sulla scena. Elementi naturali come il vento, la luce, il suono, possono essere usati molto piú liberamente per lo schermo che per la scena e costituire in tal modo importantissime aggiunte per il balletto classico.

Un altro punto importantissimo è che lo spettatore vede il balletto sulla scena sempre dalla stessa angolazione e alla stessa distanza. Sullo schermo, invece, lo spettatore si muove con la macchina da presa e può quindi vedere il balletto non solo da una vasta serie di angolazioni ma anche da distanze varie. Può avere persino la sensazione di partecipare allo spettacolo.

Tutto questo impone al coreografo dei problemi completamente nuovi. Rende il suo compito molto piú complesso e difficile, gli presenta nuove prospettive, e offre una vasta serie di possibilità alle sue capacità creative sul piano della fantasia.

Mi sembra anche importante rilevare che nel film la visibilità del balletto è completa in modo eguale da qualunque punto della sala lo si guardi. La macchina da presa si assume questo compito. In teatro una persona seduta in balconata vede in genere solo le parrucche e le teste ed ha quindi una visione incompleta dello spet-

tacolo, che gli appare contorto e che ovviamente non può apprezzare. Il cinema corregge questa deficienza del teatro e rende possibile ad ogni individuo del pubblico di godere pienamente il balletto.

George Balanchine

Ringraziamo George Balanchine, direttore del New York City Ballet, e lo scrittore A. Chujoy, cui si deve l'apprezzata *Dance Encyclopedia,* edita a New York, di averci permesso di ripubblicare la presente nota su «Il balletto nel cinema». Che i rapporti fra danza e cinema vadano sempre piú precisandosi ed aumentando d'importanza è dimostrato anche dal recente Festival di film sulla danza, tenutosi a Rio de Janeiro, e dai cataloghi che su questa materia si vanno pubblicando.

Scrive a tale proposito Anatole Chujoy:

«*Un catalogo completo dei film di danza, che comprende circa settecento titoli, è stato preparato da George Amberg, curatore della Sezione della Danza e del Disegno per il Teatro,* Museum of Modern Art, *N.Y. E' stato pubblicato in* Dance Index *nel maggio del* 1945. *I film elencati (con una o due eccezioni) non includono pellicole commerciali in cui appaiano sequenze isolate di danza. Un catalogo di tali film sta invece preparando Mary Jane Hungerford*».
(da «Dance Encyclopedia» di A. Chujov).

Dalla danza di attrazione alla cinecoreografia

Destinato all'educazione o al divertimento, il cinema trova nella danza e nel balletto un largo campo di attività e di ispirazione.

1. Educazione

Archivi coreografici. Come mezzo di educazione per gli artisti della danza il cinema può assumere il valore di una « testimonianza » e conservare « negli archivi » il ricordo dei principali artisti contemporanei. Film di questo genere possono essere sfruttati per l'educazione e la formazione artistica degli allievi: ad esempio il film su *Anna Pavlova* girato nel 1924 dagli Artisti Associati, ai tempi di Charlie Chaplin e di Mary Pickford, che apparteneva a Douglas Fairbanks e che è stato ritrovato di recente, dopo la sua morte. Il film ha conservato *La Mort du Cygne, Don Quichotte, La valse caprice, Feuilles d'Automne, La Libellule, Le Coquelicot rouge, Danse greque, La Fée des Poupées.* Prima di questo si conosceva *Le Cygne immortel,* un film di montaggio composto di frammenti diversi e piuttosto difettoso, realizzato a Londra. La Cineteca di New York possiede un film di Annabella (Edison: 1897); esistono pellicole che conservano il ricordo di Cléo de Mérode, di Loïe Fuller, di Ekaterina Geltzer, stella di Mosca; Mary Wigman e Martha Graham hanno fatto riprendere alcune delle loro danze; cosí Ruth Page, durante un suo recente soggiorno a Parigi ha fatto registrare alcuni dei suoi balletti; esiste una « Danza dei sette veli » di *Salomè* con la Nazimova; è stata ritrovata una danza spagnola di Rodolfo Valentino ne *I Quattro Cavalieri dell'Apocalisse;* ho potuto intravedere la scatola contenente i rulli delle riprese di Argentina... E possiamo citare ancora *Entr'acte* di René Clair, dove si ritrovano Jean Borlin, Rolf de Maré e parte del corpo di ballo del Balletto Svedese. Gaumont ha ripreso una bella *suite* di danze della Teresina (1935); *Gitani Spagnoli* di Castanié e Font conserva l'interpretazione del notevole danzatore flamenco Nino de Cadix, e cosí via.. .

Studi di Folklore - Il cinema ci può dare uno studio analitico e comparativo delle danze folkloristiche: e non si deve dimenticare che la danza è considerata dagli etnologhi come una delle piú significative e autentiche testimonianze della condizione sociale e religiosa

di un popolo. Abbiamo cosí i film sulle cerimonie e le feste dell'Asia sud-orientale, i balletti di Bali, del Siam, del Cambodge (*Princesses d'Angkor* di G. R. Manue, *Song of Ceylon* di Basil Wright...); i film sulle danze del Continente nero: *Chez les Dogons* e *Sous les masques noirs* di Griaule, *Cimitière dans la falaise, Circoncisions, Danses de possédés, Ombory* di Jean Rouch (16 mm, Kodachrome); *Danses congolaises* di Jacques Dupont; *Amitiés noires* di Germaine Krull e François Villiers; l'*Equateur au cent visages* del belga André Cauvin. Ma nella foresta equatoriale già l'autenticità diviene problematica. Sappiamo che tra Fort-Archambault e Fort-Lamy, a sud del Tchad, fra le tribù Youndo, esiste una *troupe* di danzatori « professionisti », diretta da un capo e « maestro di ballo » che li noleggia ai viaggiatori, turisti e cineasti: li abbiamo visti in molti film americani e nel film francese *D'Alger au Cap*. La graziosa ballerina tahitiana di *Kon Tiki* ad esempio, non è altro che un'assistente sociale molto « evoluta », che si è prestata a questa non sgradevole soperchieria... Ci sono molti film di danze berbere girati nel sud dell'Algeria e in Marocco; molti film sovietici che ci hanno mostrato le danze dei popoli transcaspiani. Piú vicino a noi, *Au pays des Basques* di Faugère riprende delle rappresentazioni paesane di balletti folkloristici baschi; il professor Pospisil ha presentato a Parigi, verso il 1935, dei film di danze boeme e morave.

Scrittura della danza e del balletto. - La Rank Film ha prodotto, nelle serie dei film educativi e dei film per ragazzi, *Steps of ballet* (Robert Helpmann) e *Little ballerina* (con Margot Fonteyn e Michael Somes): questi film, destinati ad un pubblico infantile, possono suscitare delle vocazioni e nello stesso tempo mettere in guardia i giovani sulle difficoltà e le insidie di questa professione.

Non sono mai stati realizzati, che io sappia, dei film di pedagogia della danza, che registrino, ad esempio, la lezione-tipo con una stella dallo stile perfetto: film di questo genere potrebbero essere utili, se si giudica in base al valore eccezionale di certi pedagoghi, come Alexandra Danilova a cui ho visto talvolta dirigere le lezioni del Balletto di Monte-Carlo, Boris Kniaseff a Parigi, Vera Volkova a Stoccolma, Esmée Bullness alla Scala. Si deve inoltre segnalare l'interessante iniziativa del coreografo Léonide Massine, che ha creato una Cineteca dei Balletti (1). Il primo progetto è di René Blum, direttore della Compagnia dei Balletti di Monte-Carlo, e che ebbe un ruolo importante nel movimento dei Cine-Clubs all'epoca eroica. René Blum decise nel 1936 di riprendere i balletti del suo repertorio: cosí furono registrati l'*Epreuve d'amour, Don Juan, Les Elfes, Les Eléments* di Fokine; piú tardi Massine fece lo stesso con i propri balletti: *Union pacific, Tricorne, Le Beau Danube, Jeux d'enfants*... ed ha continuato regolarmente le sue registrazioni. Di questi film

(1) M. Lehman, amministratore dell'Opéra di Parigi farà filmare i suoi principali spettacoli, cominciando dalle *Indes Galantes* e da altri importanti balletti.

si serve ogni volta che deve rimettere in scena i suoi balletti: tutte le mattine, prima della prova, i ballerini assistono alla proiezione del film: in questo modo si prepara, si «abbozza» il lavoro; poi un ripetitore — in genere la signora Massine — dirige la prova; giacché il film da solo non sarebbe sufficiente e il lavoro deve essere seguito da un maestro di ballo che abbia buona memoria coreografica e che abbia danzato nel balletto. In caso di dubbio il ripetitore fa proiettare di nuovo il film. Alle ultime prove Léonide Massine interviene personalmente per perfezionare l'esecuzione e le espressioni.

Una simile esperienza indica il valore e i limiti del cinema come «scrittura coreografica». Si sarebbe potuto pensare dapprima che il cinema potesse portare la soluzione al problema dell'inscrizione della coreografia. La danza infatti non possiede un sistema di scrittura — come la musica — e questa è la ragione per cui rimane nello stato primitivo in cui la troviamo. La formazione tecnica e la trasmissione del repertorio vengono effettuate per tradizione orale, con l'esempio e la dimostrazione diretta; di generazione in generazione si deve quindi ripartire da zero o quasi... Nel 1919 era arrivato a Londra e a Parigi il celebre Nicolas Serguieff che aveva annotato a San Pietroburgo le danze dei balletti del repertorio dei Teatri imperiali su registri cifrati che lui solo poteva interpretare. A Covent Garden, all'Opera, dirigeva le prove seduto vicino al maestro di ballo. In questo modo si poté rimettere in scena, in una versione fedele, a Londra *Le Lac des Cygnes* e *La Belle au Bois dormant* e a Parigi *Giselle,* con la ripresa di questo balletto per Olga Spessivtseva nel 1924. Un ballerino francese — Pierre Conté — ha inventato un sistema di scrittura della danza piú semplice di quello di Laban. Per dare diffusione a quest'idea Jean Painlevé ha voluto fissarla con la macchina da presa: si è avuto cosí il film *Ecriture de la Danse.*

Documentari d'iniziazione artistica. - Per mezzo del film documentario il cinema ha tentato, e continua a tentare, di sollevare il livello delle conoscenze e della comprensione del grosso pubblico nei diversi domini dell'arte: teatro, letteratura, pittura, scultura, musica. Film di questo genere cercano di spiegare le leggi e le regole essenziali, di mettere in evidenza la bellezza delle opere, di dare allo spettatore delle basi per la valutazione e per il giudizio. La danza ha avuto la sua parte in questa produzione. Il film sovietico *Etoile de ballet* (1946, realizzazione: A. V. Ivanowsky, coreografia: V. Ponomarev) con Galina Ulanova e il corpo di ballo del Gran Teatro di Mosca può portare in provincia e all'estero una testimonianza della superiorità degli artisti russi; vi si vedono frammenti importanti del *Lac des Cygnes* e di *La Belle au Bois dormant.* Citiamo inoltre i due film realizzati dal Dr. Ardoin e da Serge Lifar: *Symphonie en blanc* e *La Danse eternelle* con il balletto dell'Opéra; *Paris capitale de la danse* (Marcel Martin), un'inchiesta negli studi di danza parigini; *Bluette pour un ballet* (René Guy-Grand), fantasia con Denise Bourgeois dell'Opéra. E ancora: *Danseuses acrobatiques* (Fehr-Lutz),

De la Butte aux planches (Jacques Beer), *Quelques minutes de danse espagnole* (Curnonsky) con José Torrès. *Etoiles de demain* (René Guy-Grand) era un'inchiesta sulle classi del Conservatorio, *Méphisto-Valse* (musica di Liszt) e *A la Mémoire d'un Héros* (musica di Beethoven), con Edmond Audran e Ludmilla Tchérina, non sono stati che un fallace tentativo di fissare una danza sulla pellicola; la coreografia purtroppo è mediocre. Piú curiosi sono i film realizzati in Germania (Agfacolor) con le sorelle Hopfener stelle del Deutsches Opernham, « favorite » di Hitler, con grandi e sfavillanti scenografie e con danze spettacolari. *Le Bal des Cadets* (coreografia di David Lichine) e *Le Lac des Cygnes* (coreografia di Petipa, adattamento di Grigorieff) hanno cercato di conservare l'esecuzione di questi due balletti delle stelle e della *troupe* del Balletto del Colonnello de Basil: il secondo, realizzato nei giardini di Bagatelle, tenta l'impossibile sintesi della natura (alberi veri, veri prati, cigni vivi) con la convenzione del teatro (ballerine in scarpette e tutú: il risultato è inaccettabile. Nella serie del « Cinéphonies », che riprendeva i grandi artisti internazionali del canto, del piano, dell'archetto, Magda Tagliafero ha registrato un'esecuzione di *La jeune fille au jardin* di Monpou, con le immagini di una danza di Clotilde Sakharoff; cosí per *La Fontaine d'Aréthuse* di Szymanowsky, eseguito dal violinista Jacque Thibaud, si vedeva apparire una giovane ballerina, picolà ninfa nuda nello sfondo discreto di un parco. Uno degli ultimi film di Arne Sucksdorff - *Zingaresca* - *Uppbrott* - fa apparire la danzatrice gitana Kahttsi Taikon; ne *Il Fiume* di Renoir vediamo la danzatrice indù Radha Sriram: si potrebbero citare a dozzine i film analoghi, ma quelli veramente riusciti sono pochi.

L'Avanguardia. - Qualche volta la danza tenta gli autori di film d'avanguardia: a Monaco Herbert Seggelke ha appena finito di girare *Le Cercle eternel* con danze di Harald Kreutzberg; Kenneth Anger, dopo *Feux d'artifices,* comincia la lavorazione di *Les Chants de Maldoror,* di cui una sequenza — il Mare — sarà girata con i ballerini della Compagnia del Marchese de Cuevas; Walter Strate ha presentato al Festival di Venezia 1951 *Lament* da un poema di Lorca, con il ballerino José Limon; una cineasta amatrice argentina, Irena Dodal, ha ripreso in stile d'avanguardia il balletto *Apollo Musagete* di Balanchine con Maria Ruanova e Victor Ferrari, artisti del teatro Colon. Fra i film in rilievo presentati a Londra in occasione del Festival Britannico, ricordiamo *Le Cygne noir* con Beryl Grey e John Field, realizzato secondo il principio degli anaglifi e che purtroppo presenta tutte le ben note imperfezioni dell'iper-rilievo: l'immagine visiva infatti si produce fra lo schermo e lo spettatore e non dietro lo schermo come ci si dovrebbe augurare.

Ricordiamo ancora una curiosa e interessante applicazione del cinema allo studio della danza: La Signorina Prudhommeau ha aggiunto alla sua tesi sulla storia della danza un film che rende « ani-

mate » le figure dipinte su dei vasi greci e che rappresentano i successivi atteggiamenti di un danzatore che esegue un passo. Con la proiezione il movimento viene ricostituito e la figura danza.

II. Film di trattenimento

L'Attrazione della Danza. - Il cinema trova nella danza e nel balletto un'arte del movimento già legato al ritmo musicale con effetti di sincronismo a cui il pubblico è particolarmente sensibile. Vi trova inoltre tutto il pittoresco del teatro, le gonne svolazzanti di mussolina e i corti tutú classici, il romanticismo delle quinte e dei palchi, l'ardore e il fascino della giovinezza di cui questo è il regno, quasi sempre la bellezza fisica dei corpi resi docili dalla pratica di esercizi misurati, che sviluppano l'armonia degli atteggiamenti e dei movimenti che educano il gesto all'espressione. Generalmente la danza interviene come un'attrazione in piú: in una delle loro peripezie i protagonisti arrivano in un teatro per la rappresentazione di un balletto, o in un *music-hall* o in un locale notturno...; si ha cosí l'occasione di incontrare ballerini e ballerine sulla scena o sulla pista, fra le quinte o nel loro camerino. Abbiamo in questo caso, per cosí dire, il film di danza *accidentale*. Léo Staats, maestro di ballo all'Opéra, come tanti altri ballerini e coreografi, ne ha diretti a dozzine in Francia. La danza è apparsa in tutte le sue forme: classica, plastica, ritmica, acrobatica, folkloristica, espressionista, la *claquette* o il ballo da salotto... In certi casi, l'intermezzo di danza serve solo di pretesto ad una breve apparizione di una vedetta della danza il cui nome arricchisce il cartellone del film: vediamo cosí apparire José Torès durante la festa offerta da Talleyrand agli Infanti di Spagna nel suo castello di Villandry in *Le Diable boiteux;* poco convincente Rita Hayworth nelle danze spagnole di *Gli amori di Carmen* e meno ancora in quelle di *Sangue e Arena.* Ne *La Danseuse rouge* vediamo Véra Korenne lasciare, a momenti, il posto, *per le punte,* a una ballerina di cui vengono fotografate solo metà gambe...; in *Occhi neri,* Harry Baur, ricco boiardo decadente e lubrico, assiste a una serata di balletti al Gran Teatro di Mosca dove danzano Serge Peretti, Suzanne Lorcia e Marie-Luise Didion; in *Le Capitan* Michel Renault dell'Opéra si sostituisce a Jean Paquis per le scene di danza di stile Luigi XIII, dirette da Léone Mail — il regista Robert Vernay, d'altronde, sembra non si sia reso conto di quello che avrebbe potuto aspettarsi da simili artisti! —; in *Pechés de jeunesse* il balletto dell'Opéra con Yvette Chauviré, danza il divertimento della *Certosa di Parma* (con la scenografia di « Suite en blanc ») e il balletto *La Grisi.*

Quando la ballerina è protagonista. - Un po' piú persuasiva è la formula che dà alla ballerina il ruolo di protagonista; ma spesso le occasioni che le vengono offerte per manifestare la sua arte sono di

una deplorevole povertà di immaginazione. Citiamo come esempio *La Belle que voilà* (coreografia: Jeanine Charrat) in cui l'affascinante Harriet Toby era « la doppia figura coreografica » di Michèle Morgan; *La Valse de Paris,* di cui Léone Mail ha diretto i divertimenti da operette per la coppia Yvonne Printemps - Pierre Fresnay; *Un Revenant* in cui Louis Jouvet, essendo riuscito a stento a sfuggire a un tentativo di assassinio, divenuto direttore di una Compagnia di balletti, immagina per vendicarsi di gettare il figlio del suo assassino nelle braccia di una delle ballerine: le scene di balletto sono state dirette da Victor Gsovsky per Ludmilla Tchérina e un gruppo di ballerine dell'Opéra. La Tchérina è apparsa anche in *Fandango* (1948) con Luis Mariano, in *La Belle que voilà* e in *Grand Gala* (François Champaux, coreografia di Paul Goubé, ex primo ballerino dell'Opéra) in cui impersona una ballerina che sacrifica al teatro e alla sua arte la tentazione di una felicità piú limitata; in questo film vediamo anche Odile Versois, ex ballerina dell'Opéra che vi appare con le sue due sorelle, le Poliakoff.

Possiamo citare inoltre *Jour de gloire* (U.S.A.) con Tamara Toumanova e Gregory Peck: la Toumanova, ballerina al Gran Teatro di Mosca, viaggiando a piedi, si imbatte nei partigiani e balla sulla tavola del capo dei franchi-tiratori nella capanna che gli serve da sede del comando... Generalmente, in questi film, le lunghe sequenze di danza, preparate e girate con entusiasmo dagli artisti, vengono alla fine, in fase di montaggio, sacrificate, abbreviate, tagliate, rese irriconoscibili.

Un'altra formula è quella dei film di azione drammatica che si svolgono negli ambienti di professionisti della danza: *La Mort du Cygne* (Jean Benoit-Lévy e Marie Epstein) resta senza dubbio l'esempio migliore. E' la storia di una giovanetta, Rose (Janine Charrat), attratta dalla vocazione della danza, che inizia il duro tirocinio fisico e morale proprio di questo mestiere. Per devozione verso la stella del teatro (Yvette Chauviré) che essa ammira ed ama, e il cui prestigio è minacciato dalla scrittura di una vedetta russa (Mia Slavenska) la ragazzina apre una botola del palcoscenico. Dopo l'incidente l'intrusa, ferita gravemente, deve ritirarsi dal teatro e si vota all'insegnamento. Si attacca alla piccola Rose, di cui indovina le possibilità artistiche; quest'affetto porta Rose a confessare il suo delitto. Yvette Chauviré esegue una danza di cigno ferito e morente, audacemente diretta da Serge Lifar su una musica di Chopin (dopo il prestigioso « precedente » di Fokine sulle pagine di Saint-Saëns), un po' troppo veemente e molto convenzionale malgrado la ricerca di un'originalità dura, angolosa. Léone Mail aveva assistito Lifar per gli altri balletti che appaiono nel film: *Faust, Suite en blanc* e per la scena dell'esame di ballo. Sotto il titolo di *The unfinished dance* (*Danza incompiuta*), realizzato da Henry Koster con coreografie di David Lichine, è venuto dall'America un *remake,* in cui gli intrighi sentimentali pren-

dono il sopravvento sul lato professionale della vicenda, a detrimento del suo valore umano.

III. Film di Cine-coreografia

Arriviamo infine alla vera formula del film di danza, in cui la coreografia è stata concepita per l'ottica particolare dello schermo. Il « Cine-coreografo » deve ormai sbarazzarsi completamente delle condizioni e della *routine* del teatro e abbracciare in pieno la libertà che gli viene offerta. Prima di tutto si trova libero dai limiti fissi della scena, questo quadrato di 15 metri di lato; poi, non solo il punto di vista dello spettatore non è piú frontale come a teatro, ma anche la distanza dal balletto allo spettatore non è piú costante; le macchine da presa, fisse o mobili, circondano da ogni parte la scena e posono adottare tutti gli angoli, girare intorno ai gruppi dei ballerini e mescolarsi a loro. All'inizio di *Ce soir nous chantons* vediamo l'impresario Hurok e sua moglie, di fresco sbarcati a New York, assistere dall'alto dell'anfiteatro dell'Ippodromo, nel 1917, a una rappresentazione di Anna Pavlova. La figuretta appare dapprima minuscola sul lontano palcoscenico; poi la macchina da presa con una discesa vertiginosa, si avvicina alla ballerina e l'accompagna, a grandezza normale, nelle sue danze. Al cineasta si offrono tutte le possibilità di trasformazione e di sostituzione della scenografia, del suono e della luce. Questa libera mobilità offre alla sua immaginazione dei problemi nuovi che egli dovrà affrontare e imparare a dominare. Deve fare appello a tutte le risorse d'invenzione e di fontasia per prendere possesso di questi elementi di spazio e di tempo moltiplicati e persino inediti, che la macchina da presa gli mette a disposizione.

42ª *Strada: una tappa.* - Si può fissare una data nello sviluppo della tecnica della ripresa dei film di danza con 42ª *Strada* (1933) la cui coreografia è stata realizzata da Busby Berkeley, allora importante e attivo direttore e regista di commedie a Broadway. Le riprese che si abbassano sulla scena ed altre prodezze di angolazioni ardite, che scoprono il gioco delle linee dell'insieme delle ballerine, rivelano nelle figure coreografiche una vera e propria geometria, e prendono talvolta aspetti di assoluta astrazione. E' sembrato persino che questi virtuosismi superassero il loro scopo e che il film pervenisse, in questi passaggi, ad una « espressione piú visiva che psicologica ». Quasi contemporaneamente Busby Berkeley dirigeva le danze di *Gold Diggers* (*Cercatrici d'oro,* 1933), i cui schieramenti coreografici sono altrettanto memorabili.

Estratti da balletti teatrali. - Talvolta nei film si intercalano frammenti di balletti teatrali conosciuti: in *I was an Adventuress* (1940) Balanchine, direttore coreografico del film, ha intercalato un estratto del *Lac des Cygnes,* trasposto e adattato per lo schermo

con grande maestria e danzato dalla stella Irina Baronova. In *Scarpette rosse* (1947, produzione e regía di Michael Powell e E. Pressburger, coreografia: Robert Helpmann), con Léonide Massine, Moïra Shearer, Robert Helpmann, Ludmilla Tchérina...) si trovano dei passaggi di balletti celebri: *La Boutique fantasque, Coppelia, Les Sylphides, Le Lac des Cygnes.* In *L'Oiseau de Feu* (1942, regía di Hasse Ekmann, coreografia di Maurice Béjart) vediamo tre balletti: *Rencontre avec l'inconnu,* su dei motivi di Edith Piaf, il grande passo classico di *Schiaccianoci,* ballato da Elena Rasch, stella dell'Opera di Stoccolma con il ballerino Holmgren; e l'*Oiseau de Feu,* che ricorda il balletto diretto da Fokine sulla partitura di Strawinsky. In *Ce soir nous chantons,* Tamara Toumanova, accompagnata dal ballerino francese Serge Perrault, esegue cinque danze di Anna Pavlova: *La Mort du Cygne, Don Quichotte, La Valse caprice, Feuilles d'automne* e *La Libellule,* riprese fedelmente, con la direzione coreografica di David Lichine, dal film girato ad Hollywood nel 1924. Aggiungiamo inoltre *Somarlek* (*Interludio d'estate,* Svezia, Ingmar Bergman) presentato al Festival di Venezia 1952, che narra una drammatica storia d'amore nell'atmosfera erotico-sentimentale, e insieme piena di tristezza, sovente propria del cinema e del teatro scandinavo; la protagonista è la ballerina May-Britt Nilson, che appare con il complesso del Teatro Reale dell'Opera in *Lac des Cygnes. Champagne Charlie* (1944, regia di Cavalcanti, coreografia di Charlotte Bidmead) evoca i *music-halls* inglesi degli anni intorno al '90 e presenta un balletto di teatro molto ben fatto. Citiamo ancora *Dance Pretty Lady* di Frederick Ashton, che ha diretto anche le interessanti danze di *Escape me never. Le spectre de la Rose* di Ben Hecht (1946) è discutibile ma lega abilmente la danza all'azione drammatica. Léonide Massine è stato meno felice nel suo tentativo di « edizione filmata » dei suoi balletti *Gaîté parisienne* (1940) e *Capriccio spagnolo* (1941).

Presentazione di una stella. - Altri film sono consacrati a esaltare il talento di un celebre artista della danza, che sarà il protagonista — il centro e la ragione d'essere — del film. Una formula piuttosto semplice consiste nell'inserire nello sviluppo dell'azione delle scene di danza: l'azione e la danza sono in tal modo separate e collegate con piú o meno facilità logica. Vediamo cosí la ballerina Irina Baronova in *Yolanda* e in *Florian* (1940); Tamara Toumanova in *Jour de gloire,* film di guerra americano, consacrato alla fraternità d'armi russo-americana; George Zoritch in *Night and Day* e *The Unfinished Dance;* Vera Zorina in *I was an Adventuress, Luisiana purchase, Star spangled Rythm* e in due film celebri diretti da Balanchine: *Goldwyn Follies* e *On your Toes.* Di recente il film tedesco *L'ultima ordinanza* (regía di Rolf Hanses, coreografia di Victor Gsovsky) presenta la ballerina Sybil Werde. Vediamo Imperio Argentina in *Nuits d'Andalousie,* film Ufa del 1938, e nei recenti film argentini *La*

Perla di Cadix e *Goyescas*. Citiamo inoltre Carmen Amaya in *Knickerbocker holliday*, Katherine Dunham e il suo balletto caraibo in *Stormy weather* e *Botta e risposta;* non bisogna mancare di citare anche *Hellza-poppin* (1941), straordinario insieme di attrazioni negre del canto, della danza e della farsa.

Il personaggio della danzatrice può anche esere immaginario e non per questo meno impressionante: come ad esempio la rievocazione di Anna Pavlova « à la ville » creata da Greta Garbo in *Grand Hotel* che resta per me indimenticabile. Paul Draper, virtuoso del *Tap dance,* ha sviluppato la sua tecnica piegandosi alle regole dell'insegnamento classico (*l'en-dehors* e i *pliés*); ne ha accresciuto le risorse con la varietà dell'invenzione, l'eleganza dell'atteggiamento, la precisione dell'esecuzione, la ricchezza dei movimenti delle braccia e l'ha portata, se non fino al teatro e al balletto, almeno fino al concerto. Dapprima ballerino negli Stati Uniti, è apparso poi come attrazione nei locali notturni parigini verso il 1932 ed ha preso parte al film *Colleen* (1937).

Pattinaggio artistico e balletti nautici. - Bisogna far posto, qui, ai film di pattinaggio artistico di Sonja Henie, fra i piú recenti citiamo *La Contessa di Monte-Cristo* (1948) con delle belle evoluzioni anche se riprese con una tecnica piuttosto primitiva; *It's a pleasure* (*La fata bianca,* 1945) che presenta un buon *match* di hockey su ghiaccio e un sontuoso balletto di girls pattinatrici; *Wintertime* (*Fiore invernale,* 1943) con un bellissimo numero di virtuosismo. Anche Belita, ballerina e virtuosa del pattino, artista di un fascino originale e avvincente, ha partecipato a molti film: *Invito al valzer* (1944, coreografia di Michel Panaieff) con un bel numero di danza su pattini; *Suspense* (*Fatalità,* 1946) con delle ottime riprese, soprattutto all'inizio, di graziosissime evoluzioni; *The Hunted* (*Il perseguitato,* 1948) un miscuglio di buone esibizioni virtuosistiche e di intrighi criminali. Recentemente in Germania è stato girato *Der Bunte Traum* (*Il sogno colorato,* 1952) a colori, con la coppia di pattinatori virtuosi Maxi e Ernst Baier.

Allo stesso modo non bisogna dimenticare i film in cui appare Esther Williams con il suo balletto acquatico: *Bathing beauties* (*Bellezze al bagno,* 1944) ne costituisce un brillante esempio.

I film di balletti di Georges Balanchine. - Senza dubbio è Georges Balanchine quello che, preoccupandosi di sviscerare le formule di uno spettacolo coreografico applicabile al cinema, ha spinto piú lontano lo spirito di ricerca sul piano delle leggi della composizione, delle regole dell'estetica del balletto nel film. Coreografo nelle ultime stagioni del Balletto Russo di Diaghilev (1926-1929) aveva conosciuto dei grandi successi a teatro con *La Chatte, Apollo Musagete, Il Figliuol Prodigo*: nel 1929 lo vediamo affrontare il balletto per il cinema con *Dark red Roses* (regía di Sinclair Hill) di cui era coreografo e interprete con i suoi colleghi Lydia Lopokova e Anton

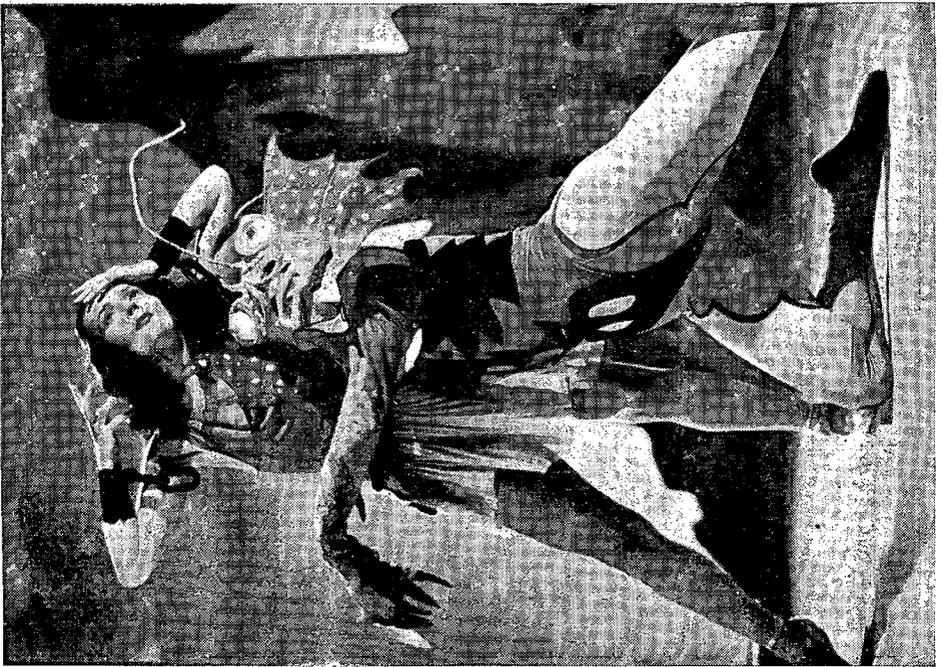
Dolin (mentre si trovavano allo studio di Isleworth, vicino Londra, lessero sul giornale della sera la notizia della morte di Diaghilev a Venezia). Girò in seguito *Goldwin Follies* (1938, regía di George Marshall) e *On your Toes* (1939) con Vera Zorina: in ognuno dei due film i balletti si inseriscono nello svolgimento dell'azione: ma si tratta di coreografie studiate e composte appositamente per lo schermo. In *Goldwyn Follies,* Balanchine ha diretto un balletto di stile classico che ha per tema una parodia di « Giulietta e Romeo »: i Capuleti sono dei ballettomani accademici e i Montecchi preferiscono il *jazz;* il contrappunto dei due stili è condotto magistralmente. Il secondo balletto *Water Lily ballet* (*Il Balletto delle Ninfee*) è un successo completo. *On your Toes* contiene pure due balletti: *La Principessa Zenobia,* parodia di *Shéhérazade,* e *Eccidio sulla 10ª Strada.* Generalmente questo film è considerato inferiore alla commedia musicale originale, per cui Balanchine aveva composto le danze. Balanchine ha diretto poi le danze di *I was an Adventuress* (1940) con una versione cinematografica di *Le Lac des Cygnes,* e, nel 1941, *Luisiana purchase,* tratto da una commedia musicale di cui egli stesso era stato il coreografo; nel 1942 fu filmata l'operetta *Star spangled rythm* (*Il Paese del ritmo*) di cui aveva diretto la coreografia: ci dicono anche che aveva cominciato lo studio di un film *La vita e gli amori di Anna Pavlova,* rimasto allo stato di progetto, cosa di cui ci consola il titolo abbastanza stravagante.

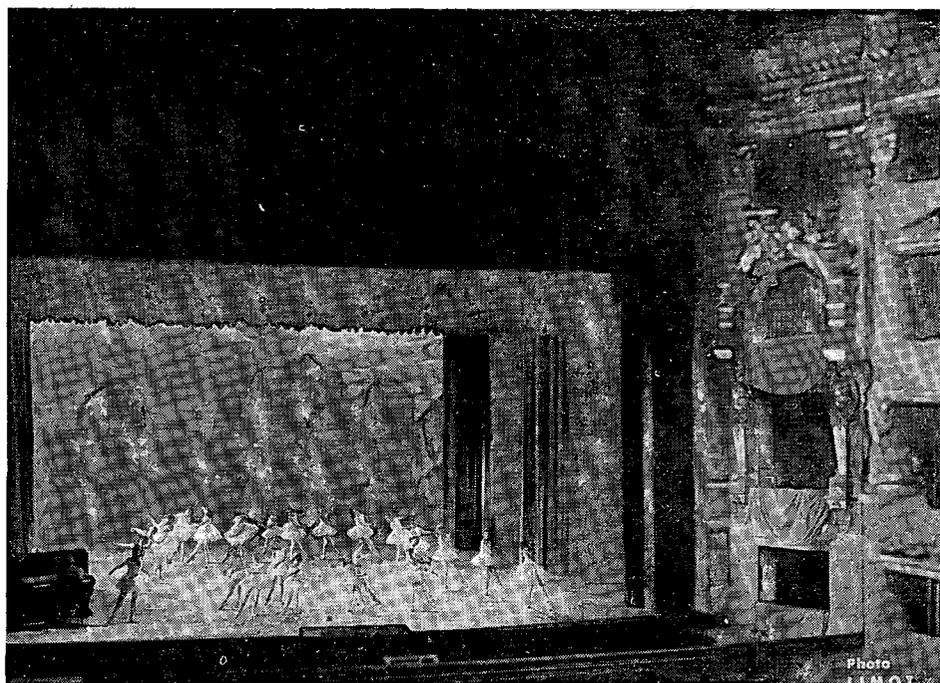
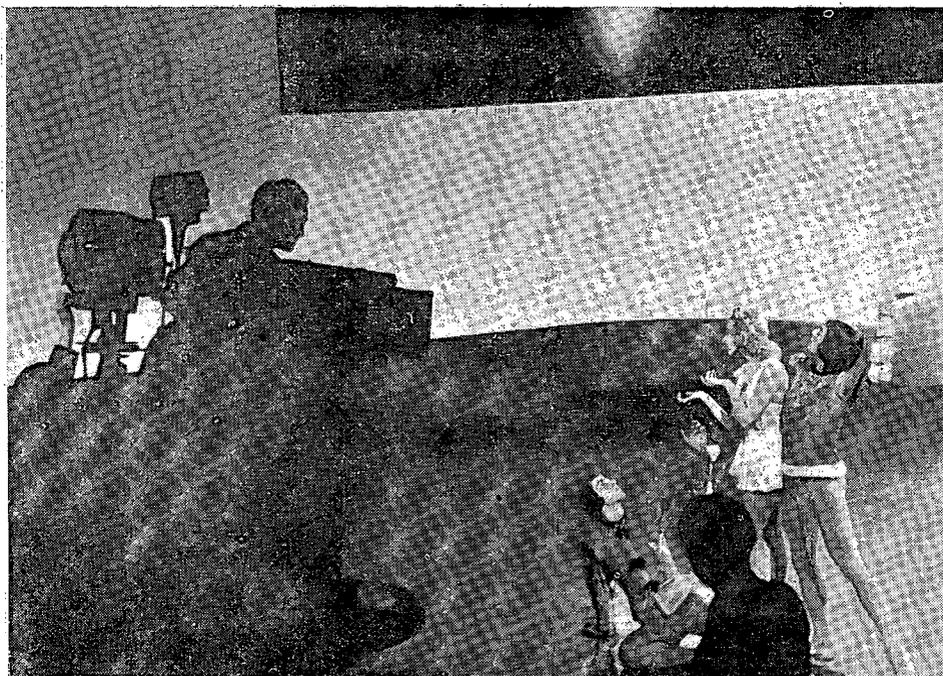
Balanchine avrebbe dovuto assumere anche la direzione coreografica di *La vita di Andersen:* impedito dalla tournée in Europa della sua Compagnia del New York City Ballet (1952) ha dovuto declinare la proposta che venne allora offerta a Roland Petit; cosí non essendo disponibile la vedetta che era stata prevista all'inizio, Moïra Shearer, il ruolo principale venne affidato a Renée Jeanmarie.

Scarpette rosse e *I racconti di Hoffmann.* - Con uno spirito analogo l'Inghilterra ha realizzato due film considerevoli: *Scarpette rosse* e *I Racconti di Hoffmann* (1947 e 1950, regïa di Michael Powell ed Emeric Pressburger). *Scarpette rosse* sviluppa un'azione drammatica nel quadro e nel clima particolari di una grande Compagnia di balletti: intrighi sentimentali, competizioni professionali, brighe dietro le quinte, successi, dolori, disperazioni... Vi si vedono Léonide Massine, Robert Helpmann, Moïra Shearer, Ludmilla Tchérina e alcune ballerine del Sadler's Wells di Londra. I passaggi di danza diretti da Robert Helpmann (eccettuati quelli in cui appare Massine, diretti da lui stesso) realizzano piuttosto bene l'equilibrio fra il fantastico e il reale; forse si sarebbe potuto desiderare maggiore ardimento nella coreografia e maggior varietà nell'illuminazione, cosí da mantenere una corrispondenza con la fantasia spinta fino all'arbitrio della scenografia di Heincroth. *I racconti di Hoffmann* ha un'altra ambizione: quella di dare all'opera di Offenbach non solo una « edizione filmata », ma anche di comporne una

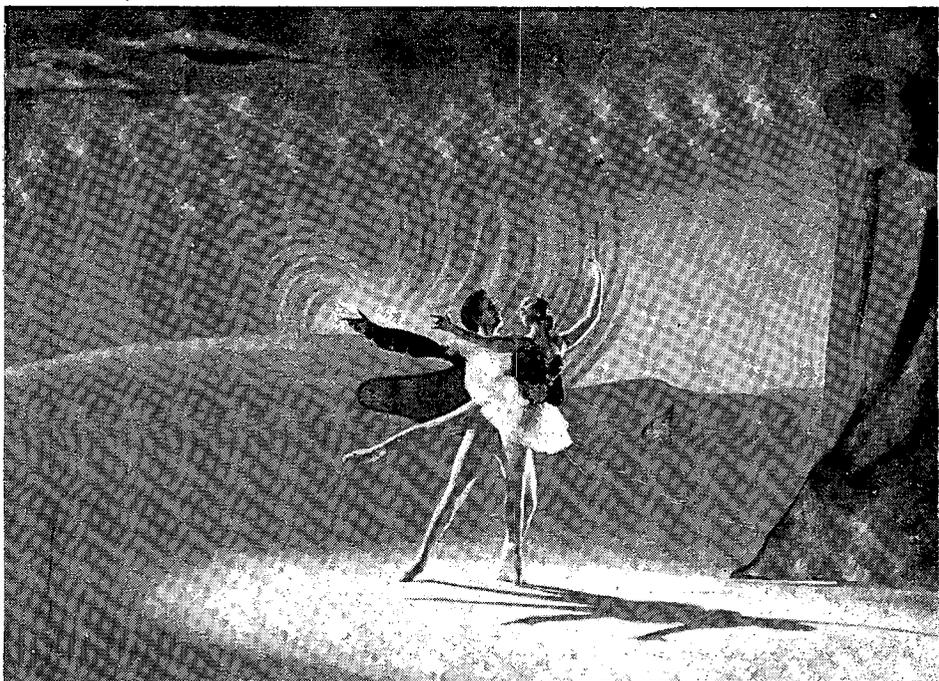
« versione cinematografica » ricorrendo, per trattare un soggetto cosí fantastico, ai trucchi propri del cinema. In questo modo il cinema viene considerato come un progresso sui procedimenti tradizionali della messa in scena teatrale, come botole, tende di tulle, ecc. La maggior parte degli interpreti sono ballerini — la stessa distribuzione che per *Scarpette rosse* — le voci dei cantanti sono state registrate in *play-back*. La danza delle Libellule, la danza d'Olimpia, la festa a casa di Giulietta, sono ben dirette. La realizzazione mostra qualche visibile imbarazzo fra il realismo cinematografico, le tradizioni teatrali e il disegno ambiziosissimo che si era proposto. Moïra Shearer e Robert Helpmann dominano l'interpretazione. La coreografia è di Fred Ashton.

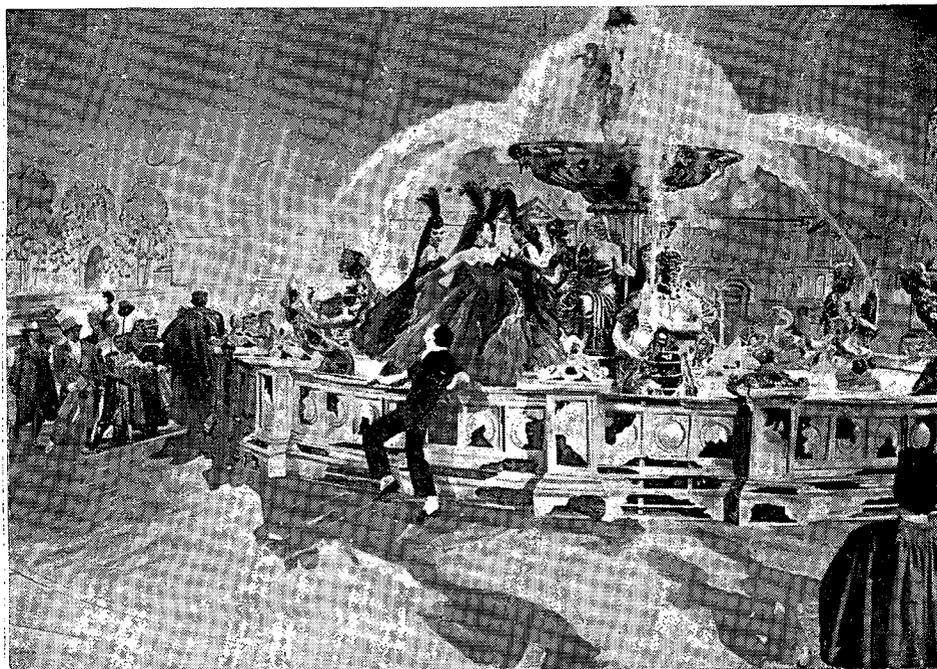
Il film espressione di Danza. - Si può andare ancora piú lontano e superando la danza come attrazione portare la formula al suo limite estremo facendo del film un'espressione di danza integrale: i personaggi sono dei ballerini, e i caratteri, le situazioni e le peripezie si esprimono attraverso la danza. E' un po' il ricordo dei due celebri film di Erich Pommer: *La vita del Paradiso* (Wilhelm Thiele) concepito come un'operetta ballata e cantata e *Il Congresso si diverte* (Erik Charrel) in cui l'azione si risolve in danze e strofette: l'uno e l'altro interpretati dall'affascinante vedetta Lilian Harvey. La stessa soluzione è stata adottata per *Ballerina* (1949, regía di Ludwig Berger, coreografia di Yvonne Georgi) con la giovane ballerina Violette Verdy, in cui l'azione consiste in tre sogni che la ballerina esprime e interperta con la danza: sogno del successo, della fortuna e dell'amore. *The Great Waltz* (*Il Grande Valzer*), girato ad Hollywood da Julien Duvivier con Fernand Gravey, Luisa Reinert e Milizia Korgius, evoca la Vienna sentimentale e voluttuosa di Oscar Strauss. Certo il «trattamento musicale» del film, che avrebbe dovuto essere oggetto di uno studio essenziale, lascia un poco a desiderare (piú vicino al *jazz* di Ellington e di Hylton che alla brillante vivacità e alla morbida eleganza del valzer viennese); notevole è al contrario il « trattamento coreografico ». I ritmi della danza penetrano interamente l'azione, e al valzer che trascina i protagonisti, i loro compagni e la folla che li circonda, si aggiunge il valzer che fa volteggiare persino la macchina da presa, che entra nella danza. Indimenticabile il passaggio di *Geschichten aus dem Wienerwald*. Marika Rökk è stata, in Germania, la vedetta di molti film di varietà e di music-hall.

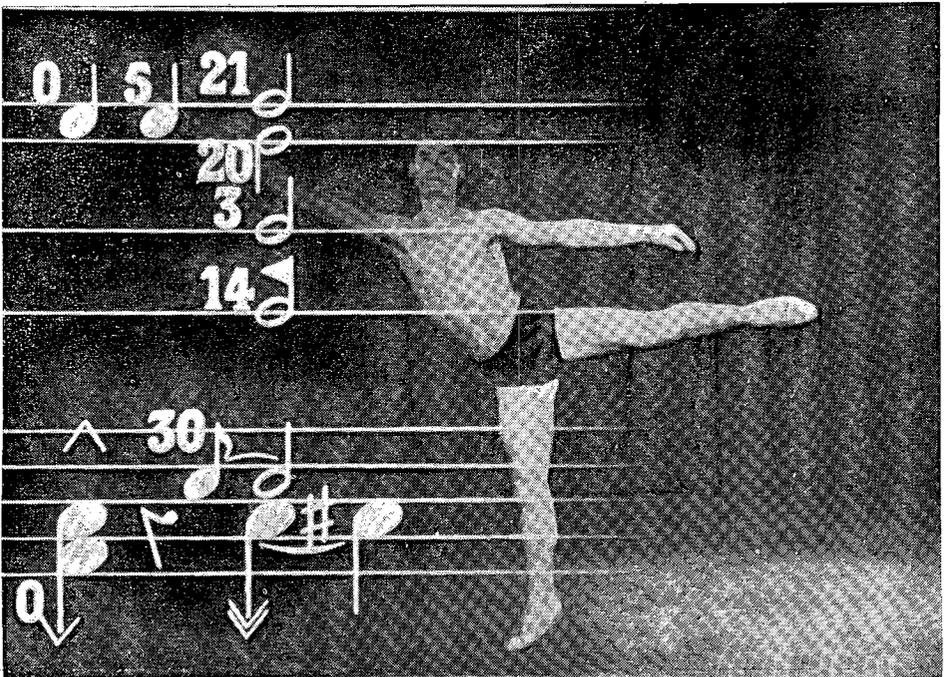
Qualche successo di Hollywood. - Hollywood ha realizzato una fitta serie di film-operetta danzati e cantati: e per molti anni Albertina Rasch ne ha diretto le danze. Nata a Vienna (1896) dove debuttò come ballerina, andò negli Stati Uniti e fece la sua prima apparizione all'Ippodrome nel 1911; nel 1923 aprí una scuola e l'anno dopo formò la *troupe* delle *girles di Albertina Rasch,* che si accresceva di continuo e con la quale essa accaparrava tutte le scene di Broadway, almeno fino al 1932, anno in cui sembra sia cominciato il suo declino.

Ludmilla Tchérina nel film UN REVENANT di Christian-Jacque. Coreografia di Victor Gsovsky

« The Water-Nymph Ballet » nel film GOLDWYN FOLLIES
di George Marshall (1938) - Coreografia di Balanchine

LA MORT DU CYGNE di Jean Benoit-Lévy e Marie Epstein

Lycette Darsouval, Serge Peretti, Serge Lifar in « Orianne et le Prince d'amour »
nel film SYMPHONIE EN BLANC

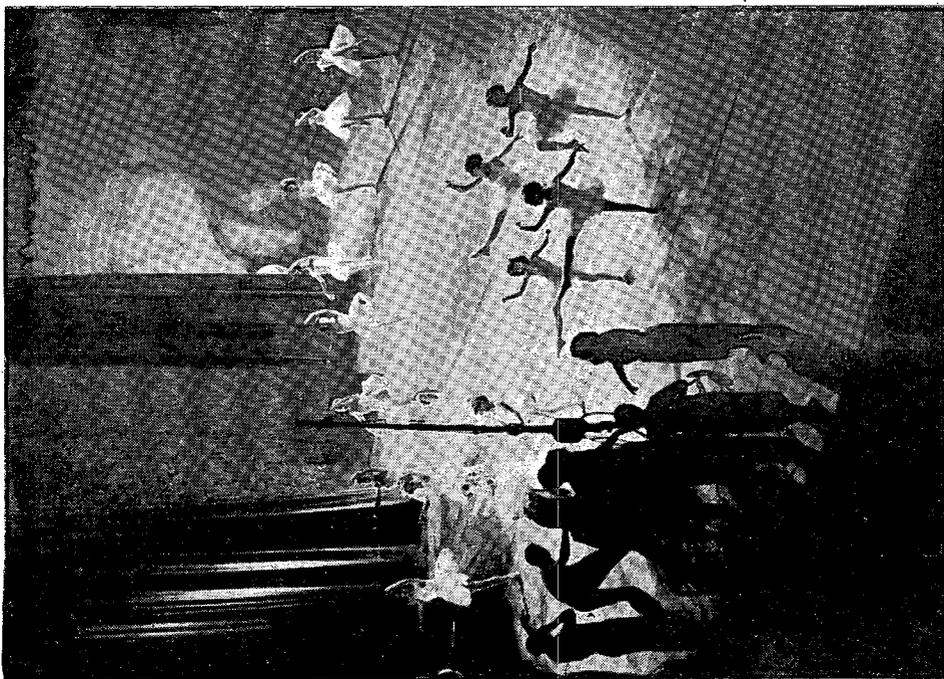
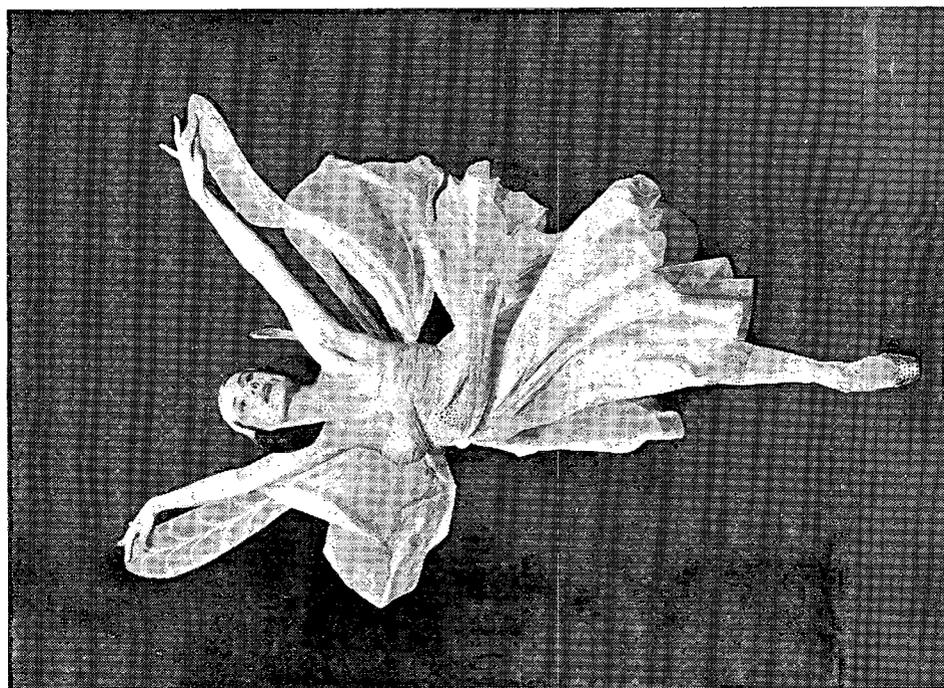
Massine ha filmato i suoi balletti

Marin Nuanova e Victor Ferrari in APOLLON MUSAGETE di Irene Dodal (1951)
Coreografia di Balanchine

Hariet Toby doppia Michèle Morgan
nel film LA BELLE QUE VOILA' di J. P. Le Chanois

Maxi e Ernst Baier in LE REVE COLORE

AN AMERICAN IN PARIS di Vincente Minnelli - Coreografia di Gene Kelly

Maria Belita in LADY LET'S DANCE di Scott R. Tunlat
Coreografia di Michael Panaieff

ÉCRITURE DE LA DANSE di Jean Painlevé

VZDALENA NEVESTA (1949)

Rosario e Antonio in NIEBLA Y SOL (1951)

LA MORT DU CYGNE di Jean Benoit-Lévy e Marie Epstein

Tamara Toumanova nella parte di Anna Pavlova (« La Libellule »)
nel film LE SOIR NOUS CHANTONS di Jean Negulesco
Coreografia di David Lichine

Forní a molti film dei grandi balletti di *girls,* ragazze dalle forme splendide, un po' fredde anche sotto i fiotti di luce sfavillante e la calda tavolozza del Technicolor della Kalmus. Lo spettacolo era arricchito dallo sfarzo dei costumi e della scena, dalle prodigalità dei giochi di luce e di tutti gli artifici della scenografia: scene girevoli o trasformate da ascensori, ponti e passerelle di metallo brillante o di vetro e plexiglas trasparenti e illuminate internamente; pavimenti laccati in nero o a colori, o ricoperti di specchi che moltiplicano i riflessi e lo scintillio, gradini col piano che si illumina, piani inclinati e scalinate she descrivono grandi spirali che la vedetta percorre danzando. Le scale hanno un posto importantissimo in questo genere di messa in scena: aumentano l'effetto d'irrealtà e rendono possibili innumerevoli giochi di luce; separando i piani, distribuendo la disposizione delle comparse, permettono di variare le prospettive dei gruppi e rendono all'immagine piatta le dimensioni della profondità e del rilievo. La macchina da presa involge nelle sue vaste panoramiche e nei suoi voli queste costruzioni spettacolari.

Fra le piú recenti produzioni di questo stile citiamo *Down to Earth* (*La stella delle stelle,* 1946) con Rita Hayworth e Marc Platt (alias Marc Le Platt, che aveva fatto parte della Compagnia dei Balletti di Montecarlo nel 1938-1939, con il nome di Platoff). Vi si vede Tersicore, irritata del modo in cui l'autore di una commedia musicale rappresenta le Muse sue sorelle, mescolarsi alla *troupe* durante le prove; si sostituisce alla vedetta e assapora la dolcezza degli amori umani. *This Night and every night* (*Stanotte e ogni notte,* 1945), di nuovo con Rita Hayworth e Marc Platt, evoca la vita e il lavoro di una *troupe* di *music-hall* a Londra, durante la guerra, sotto i bombardamenti. *I dood it* (*La Signorina mia moglie,* 1943) con Eleanor Powell intreccia degli episodi drammatici con scene di rivista interpretate con una grazia e un'elasticità incantevoli.

Questi film presentano il quadro animato, pittoresco e piccante delle quinte del *music-hall,* con le corse delle *girls* seminude e cariche di pennacchi nei corridoi e su per le scale di ferro, tra la folla dei macchinisti, degli elettricisti, delle vestiariste e dei visitatori in abito da sera. L'effervescenza di luce e lo sfavillante scintillio dei costumi carichi di *paillettes* e di lustrini, la vita sovraeccitata che regna in quei luoghi compongono un'immagine abbastanza convenzionale, ma plausibile e che risponde all'immaginazione «dell'uomo della strada».

Cover girl (*La Regina di Broadway*) 1940, regìa di Charles Vidor; coreografica di Val Ras e Seymour Felix) è superiore a tutti gli altri film del genere per l'eccezionale sfarzo spettacolare: messa in scena, musica, colori, attrazioni. Vi si vede Rita Hayworth e Gene Kelly circondati da una numerosa *troupe* di ballo. Una danza di Rita Hayworth si svolge in un'immensa pista che sale in larghe sinuosità che si prolungano verso l'infinito dei velluti neri in cui essa si perde. Vediamo poi Gene Kelly fuggire per la finestra danzando e

continuare sul marciapiede mentre i vetri riflettono la sua danza; e fuori esso danza con la sua ombra. Mai si era andati così lontano per invenzione e fantasia, per fascino, grazia e amore della vita, per magnificenza e fasto.

I film di Fred Astaire. — Con i film di Fred Astaire (alias Frederick Austerlitz, Ohama, USA, 1899) superiamo una nuova tappa: senza abbandonare minimamente il lusso della messa in scena e delle presentazioni fastose lo vediamo, rinunciando a ogni realismo e a ogni pretesto letterario, e partendo semplicemente da aneddoti piú o meno credibili, affidarsi al vento della fantasia e lanciarsi in un universo poetico e incantato, in cui la danza è per il personaggio una maniera di essere plausibile. A otto anni era stato il giovanissimo e prodigioso *partner* della sorella Adele, di poco maggiore di lui, ma brillantissima negli spettacoli di vaudeville del Kaith Circuit, poi nelle commedie musicali di Broadway, come *Over the Top* (1916) e molte altre, fra cui *Apple Blossoms, Lady be Good.* Con *The band Wagon.* Fred cominciò a distinguersi personalmente. Adele sposò nel 1932 Lord Charles Cavendish, lasciò il teatro e si stabilí in Inghilterra. Fred Astaire continuò da solo la sua carriera, comparendo in *Gay Divorce* a New York e a Londra. Consacrato stella di Broadway, fu chiamato a Hollywood. Il suo primo film fu *Dancing Lady* con Joan Crawford. In quel periodo incontrò la sua insostituibile *partner* Ginger Rogers e cominciò la serie dei grandi successi con *Flying to Rio,* a cui seguirono *Gay Divorce* (1934), *Roberta* (1935), *Top Hat* (1935), *Follow the Fleet, Shall we dance, Carefree-Roberta* (1940). Poi, quando Ginger Rogers fu tentata dalla commedia, Astaire cercò di sostituirla e apparve con Rita Hayworth in *You 'll never get rich* (1940), con Paulette Goddard in *Swing romance* (1941), con Eleanor Powell in *Broadway melody* (*Melodie di Broadway,* 1940), con Lucille Bremer in *Yolanda and the Thief* (*Yolanda e il Ladro,* 1951, coreografia di Eugène Loring) e in *Ziegfeld Follies* (1946, *Follie di Ziegfeld*) in cui egli dominava tutti gli altri numeri di quella grande e sontuosa rivista. La sua danza con Lucille Bremer « This Heart of mine », il suo a solo « Limehouse blues », il suo passo a due con Gene Kelly « The Babbit and the Bronside » sono inimitabili. Lo vediamo poi con Judy Garland in *Easter Parade* (*Parata di primavera,* 1948) che evoca il fascino inconsueto del 1912. Ritrova Ginger Rogers per *The Barkleys of Broadway* (*I Barkley di Broadway*) di cui ricordiamo il numero della parodia scozzese; ma per *Let's dance* (1950) prende come *partner* Betty Hutton che egli domina con il suo stupefacente virtuosismo: lo vediamo danzare sul pianoforte e persino sui tasti d'avorio! In *Three little words* (1950) danza con Vera Ellen. Si mantiene un silenzio discreto sul ruolo esatto, nelle cine-coreografie di Fred Astaire, di un certo Hermes Pan, ballerino greco, che la piccola corporatura o qualche deficienza

fisica, avrebbe costretto a ritirarsi dalla scena e dallo schermo, e che partecipa alla preparazione delle danze dei film, di cui dirige, sembra, i complessi coreografici.

Astaire introduce sempre nelle sue composizioni una originalità personale e avvincente e i tratti di una distinzione e di una eleganza rara, un gusto e un tatto che evita ogni volgarità. In *Damsell in distress* porta per la strada le sue figure di danza, impadronendosi dei marciapiedi, volteggiando fra le automobili, inesauribile e strabiliante. In *Swing Time* (1936) lo si vede danzare in contrappunto con le sue tre ombre giganti. Le scene di danza e di balletto sono ben dirette, sempre concepite cinematograficamente e riprese con notevole abilità. Legato alla sua *partner* dai capricci di un intrigo tenero e simpatico, completamente libero dalle servitú del teatro, sembra muoversi su un palcoscenico illimitato, che raggiunge le dimensioni del mondo stesso.

Film di Gene Kelly. — Ed ecco l'allievo ed emulo di Astaire: il ballerino, librettista e coreografo Gene Kelly (Pittsbourgh, USA, 1912) che si è rapidamente affermato per le possibilità del suo talento, la sua originalità libera da qualsiasi imitazione e da qualsiasi reminiscenza di modelli anteriori, brillante per l'immaginazione, la fertilità dell'invenzione, la freschezza della sensibilità, l'alacrità che trascina irresistibilmente. Gli aneddoti-pretesto: incontri, amoretti, quiproquo, partenze, gelosie, perdono la loro consistenza di elementi drammatici: solo la danza comanda e dà vita all'espressione, ai personaggi e alle situazioni. Come ha detto benissimo, a proposito di *Un Americano a Parigi,* Jean Myrsine, osservatore riflessivo, Kelly « realizza il difficile equilibrio fra il ritmo romantico e il ritmo coreografico e musicale ».

L'abbiamo visto in *Thousands Cheers* (1943), autore della coreografia che danzava con Eleanor Powel e Judy Garland, e autore anche del pezzo di danza con i personaggi in disegni animati. Ricordiamo ancora *Anchors aweigh* (1945) con un numero di marinai brilli; *The Pirate* (1948) con la ballerina Judy Garland: assolutamente a suo agio in un universo di finzione, illusionista e ipnotizzatore, si mescola al sogno della sua *partner.* In questo film abbiamo visto anche un numero di danza spagnola e di canti che si svolge per le strade, e che si può considerare un modello del genere. Meno caratteristici sono, senza dubbio, *Words and Music* (1948) con Judy Garland e *Take me out of the Ball game* (1949) con Ester Williams, in cui passa dalle folle sportive di una partita di *base-ball* alle prove di una rivista di *music-hall. On the Town* (1949) di cui è scenarista e realizzatore, con Vera Ellen per *partner,* mostra delle splendide sequenze di danza in esterni veri.

Ecco infine *Un Americano a Parigi* (1951) dall'operetta di Gershwin, con la giovane Leslie Caron, allieva degli studi di danza parigini, e che fu la sorprendente vedetta, al Balletto di Champs-

Elysées, di *La Rencontre ou Oedipe et le Sphynx* (Henri Sauguet, Christian Bérard, David Lichine). Leslie Caron ha portato a Kelly insieme con la sua freschezza e il fascino di una giovinezza abbastanza acida e originalissima, la sua vivacità, la sua leggerezza e la sua precisione di ballerina classica formatasi alla grande scuola; e inoltre un corpo di una perfetta purezza di linee, privilegio non meno indispensabile per lo schermo, che su questo punto non transige. Attraverso un accurato studio della musica, della danza e degli elementi spaziali, Kelly applica una teoria coerente della cine-coreografia. L'azione si svolge in una Parigi ripresa dai suoi pittori, Toulouse-Lautrec, Utrillo, Degas, a cui egli ispira le scene evocatrici del Marché aux fleurs, dei dintorni di Notre-Dame, di Montmartre. Ricorderemo sopratutto il grande quadro di Place de la Concorde, in cui i complessi di danza si svolgono in una cornice disegnata da Dufy, che ha anche ideato i costumi delle innumerevoli comparse, fra cui particolarmente notevoli le vecchie uniformi militari francesi. In questa cornice trasfigurata poeticamente può operarsi l'incontro del film con il balletto: anch'esso arte di trasposizioni poetiche. Questa trasposizione rompe con ogni realismo cinematografico, alleggerisce e idealizza l'avventura; si trova cosí superato lo scoglio dello pseudo-surrealismo, sempre in agguato, e vengono allo stesso tempo fissati e definiti i limiti e le regole per la trasposizione a colori, che può essere azzardata a Hollywood (1).

L'attualità del film di danza non diminuisce affatto, e sembra persino che il cinema, di fronte a una minaccia di abbandono da parte del pubblico, stanco di continuare a maneggiare in perpetuo gli stessi soggetti, cerchi nei film di danza e di balletto un rinnovamento dei suoi temi e delle sue formule spettacolari. Mentre portiamo a termine questo studio, esce il film di Charlie Chaplin *Limelight* (*Luci della ribalta*) in cui i passaggi clowneschi di Charlot si alternano a variazioni di danza di Melissa Hayden (sostituita, ogni volta a Claire Boom). Questa ballerina eccellente che ha fatto parte del New York City Ballet di Georges Balanchine, fa apparire le sue belle qualità tecniche in maniera souple, distinta, fine; essa ha per *partner* André Eglevsky, uno dei danzatori piú notevoli della nostra epoca; le coreografie sono dirette da Eglexsky e Melissa Hayden. Si hanno anche notizie di una *Salomé* che W. Dieterle deve girare con Rita Hayworth; Moïra Shearer sta finendo a Hollywood *L'Amante geloso,* di cui la coreografia è diretta da Frederick Ashton, che dovrebbe anche, in linea di principio, dirigere la realizzazione di *La Belle au Bois dormant* film-balletto, con Margot Fonteyn che, forse, un giorno sarà realizzato. Il film di Roland Petit, con René Jeanmaire: *La vita di Andersen* è in fase di mon-

(1) Solo errore grave: la rapresentazione del Bal des Quat'z'arts, in cui i personaggi «*moderni*» costituiscono un'enormità. Infatti la tradizione impone che appaiano solo soggetti e personaggi *antichi.*

taggio. A Londra, Violette Elvin, eccellente ballerina, ha appena finito un film; Gene Kelly continua la realizzazione di *Invito alla Danza* di cui ha realizzato il primo sketch con Claire Sombert e Youschkévitch; il secondo quadro è stato girato con Tamara Toumanova e lui stesso; il terzo sarà un numero di marionette e per il quarto ha fissato Claire Sombert e Diana Adams, della Compagnia dei Balletti di Balanchine, che egli ammira molto. Clark Gable sta studiando un film di cui Gene Tierney sarà la vedetta, nel ruolo di una ballerina sovietica: sarà doppiata «per le punte» da Daphnée Dale, del London Festival Ballet in una esecuzione di *Le Lac des Cygnes*: nel film *Moulin Rouge* che evoca il personaggio di Toulouse Lautrec, Colette Marchand ha ricevuto un ruolo importante ma non danzato; Franck Staff prepara un altro grande film balletto di cui sarà direttore coreografico.

Il film di danza è diventato una delle attività regolari dei coreografi. Alcuni tuttavia si tengono lontani dagli studi: Balanchine, che non ha piú tentato di rinnovare i suoi notevoli successi; Jerome Robbins, il cui talento cosí originale e personale è una delle forze del giovane balletto americano, ha sempre rifiutato le offerte di Hollywood; Eugène Loring, dopo il successo ottenuto in *Yolanda e il ladro* con Fred Astaire e Lucille Bremer, sembra essersi allontanato per sempre dagli studii; al contrario David Lichine vi lavora assiduamente.

Dal punto di vista della tecnica della danza e dell'esecuzione coreografica, la danza nel film esige un adattamento: una scelta dei passi e delle figure, un ordine particolare dei movimenti. La macchina da presa gira intorno al soggetto o intorno ai gruppi di danzatori e affronta la danza sotto tutti i suoi aspetti: c'è un'ottica speciale di cui i danzatori debbono prendere coscienza. Ma, d'altra parte, il cinema deve anche adattarsi alla visione particolare del pubblico, che vuole *seguire la danza*: la macchina da presa deve rendere la continuità dello sguardo dello spettatore. Sotto questo aspetto, il grande balletto di *Un Americano a Parigi* si presenta in modo un pò troppo frammentario: è formato di una serie di numerosissime sequenze (forse 80) cortissime, distinte, discontinue e legate in fase di montaggio. Per l'occhio dello spettatore, l'effetto di continuità sarebbe stato osservato meglio con solo quaranta sequenze che fossero state piú lunghe e seguite meglio. Infatti va meglio seguire un a solo o un passo a due con una carrellata prolungata piuttosto che riprenderne vari frammenti.

Allo stesso modo l'impressione di durata delle danze è assai diversa a teatro e sullo schermo. Si è notato che una variazione che sulla scena dura due minuti può sembrare interminabile sullo schermo. Per lottare contro questa impressione, bisogna creare un alternarsi di movimenti lenti e vivaci.

Per quel che riguarda i passi di danza propriamente detti, le danze per lo schermo debbono evitare le variazioni di pura tecnica

che « rendono » pochissimo. Ci sono dei passi brillantissimi che non fanno nessun effetto sullo schermo; i salti per esempio passano inosservati, o peggio, sembrano schiacciati e danno un'impressione di pesantezza terra terra. Le piroette, invece, rendono bene. Molti movimenti della danza non si prestano ad essere fotografati dalla macchina da presa: niente passi saltellati, niente fremiti rapidi che si traducono in scosse, in movimenti bruschi confusi e antiestetici. Sopratutto il dettaglio dell'esecuzione deve essere curato, nettissimo, « pulito » come dicono i ballerini. Sullo schermo tutto si vede e si amplifica: la perfezione formale della danza è obbligatoria.

Uno dei pericoli del film, per i ballerini, è la terribile obbiettività della macchina da presa: contrariamente al nostro occhio che adatta, corregge o « perdona », essa non ha nessuna indulgenza!

Un effetto proprio del cinema è il relativo raccorciamento delle figure nella prospettiva della cornice rettangolare dell'imagine e dello schermo. Quest'effetto esiste anche a teatro e sappiamo che gli scenografi e i registi avveduti si adoperano con tutti i loro sforzi per riconquistare il senso dell'altezza organizzando dei giochi di verticali. Ora, al cinema, le verticali sono sempre molto corte, a causa della disposizione delle batterie dei proiettori situati immediatamente sopra dei muri, bassi e privi di soffitto. Quando la macchina da presa cerca di prendere i ballerini dal basso, per allungare le linee del corpo, scopre i proiettori ed esce di campo. Maurice Béjart, che ha diretto le danze dell'*Uccello di fuoco* a Stoccolma, ci diceva, a proposito di questa difficoltà che, per le riprese delle danze, era stato organizzato un passaggio scavato intorno alla pista ovale dove si svolgevano le figure di danza; in quella cavità le macchine da presa si spostavano restando all'altezza dell'impiantito.

Ma l'esecuzione delle danze presenta anche altre difficoltà per i ballerini, difficoltà che da principio li impacciano e che debbono imparare a superare. Per Tamara Toumanova, quando girava le danze di Anna Pavlova in *Ce soir nous chantons*, la maggiore difficoltà fu doversi adattare allo spazio nuovo che gli offriva la scena. A teatro lo spazio per i ballerini è strettamente delimitato e definito, ed ha i suoi punti di riferimento: le quinte, la ribalta e, per fissare il centro, il direttore d'orchestra davanti alla sua partitura illuminata. In questo modo gli interpreti mantengono sulla scena il preciso senso delle proporzioni fra lo spazio e lo sviluppo della loro danza. Ma sulle grandi piste degli studi — « grandi come aereodromi », ci diceva la Toumanova: — non c'è niente di simile per guidarli: la macchina da presa li segue mentre danzano, su dei vasti spazi scoperti: non c'è niente che segni il campo per orientare i loro giochi di simmetria, e hanno l'impressione di ballare in uno spazio vuoto. Giacché, in genere, questi spazi sono

molto piú estesi che a teatro: debbono abituarsi a queste dimensioni inusitate e immaginare una tecnica di esecuzione particolare.

Per l'espressione, infine, l'ottica dello schermo comporta discipline diverse: la mimica e l'espressione debbono essere contenute, attenuate: si deve « mangiare » l'espressione, non esteriorizzarla, sempre mantenendo intera l'intensità interiore della sensazione e del sentimento.

Sono questi alcuni dei punti che segnano gli sviluppi della nuova arte dei film di cine-coreografia.

Pierre Michaut

Lo sviluppo della scenografia cinematografica

Il contributo tedesco alla storia della scenografia cinematografica non può non essere analizzato per primo, in questo studio, sebbene un allestimento come quello di *Perfido incanto* di Anton Giulio Bragaglia (1916) preceda nel tempo *Kabinett des Dr. Caligari* di Robert Wiene (1919). Ed il motivo è intuitivo: le tendenze espressionistiche ancora percepibili nel film tedesco, quando nella letteratura e nelle arti figurative il dominio dell'espressionismo era da tempo scaduto, hanno conferito all'allestimento scenico cinematografico tedesco una importanza prevalente, quale non era mai stata riconosciuta in altri paesi. Lo sfondo — cosí scrive ben a ragione un critico americano, trattando della scenografia del *Caligari* — passa addirittura in primo piano (*).

Le case a cubo con i loro angoli obliqui, le porte cuneiformi e le finestre che sembrano sul punto di crollare del *Kabinett des Dr. Caligari,* non simboleggiano soltanto la decrepitezza e il logorío; i muri pendenti, staticamente impossibili, non sono stati utilizzati a questo solo scopo perché l'artista espressionista vuole ottenere una « distorsione eclettica » delle forme e non lavora che con delle « Vorstellungsbilder », o « immagini della immaginazione », completamente piatte, attraverso le quali gli oggetti sono mostrati come se fossero veduti obliquamente dall'alto (ciò che evita incroci di linee che possono confondere) (1). Se all'architettura del *Kabinett des Dr. Caligari* è conferita principalmente questa obliquità, è perché ciò serve ad animare la scenografia, mediante tortuosi passaggi e ripidi vicoli. Già Rudolf Kurtz e Hans Richter (2) sottolineano che curvature oblique e ripide diagonali esprimono un che di eccitante: esse sono l'equivalente di gesti precipitosi, discontinui, privi di logica, nonché della mimica sconnessa dell'attore espressionista. L'intenso, il dinamico metafisico, che lo stile espressionista esige dall'azione e dall'attore, è richiesto anche dalla scenografia cinematografica, la quale

(*) Nel presente saggio vengono studiati specialmente gli ultimi venti anni della storia del cinema, con particolare riguardo ai film presentati nelle Mostre internazionali d'arte cinematografica di Venezia.

(1) Georg Marzynski: *Methode des Expressionismus,* 1921.

(2) Rudolf Kurtz: *Expressionismus und Film,* 1926 et Hans Richter: *Filmgegner von heute, Filmfreunde von morgen.*

deve essere invasa, allo stesso modo, dalla « ebbrezza del caotico », e deve possedere fino all'esasperazione la « espressione piú espressiva ». Cosí in *Golem,* il romanzo di Meyrink, le case assumono una tenebrosa vita propria e insidiano, malignamente grottesche, gli uomini, i quali sembrano ombre, automi, cui la via diabolica tende dei tranelli. Secondo Kurtz, l'attore non rappresenta altro che « un elemento formale del pensiero decorativo, un elemento formale di una intenzione elaborata di composizione »: egli è diventato « un fattore di creazione spaziale», come la luce e l'ombra. E' cosí che la figura del diabolico Caligari si stacca come una « diagonale estatica » dallo schermo e s'inquadra come un ornamento nel giuoco lineare della scenografia. Allo stesso modo in *Metropolis* di Fritz Lang (1926) le masse umane che si gettano in avanti diventano cunei penetranti verso il fondo, e le colonne di lavoratori marcianti assumono la forma di rettangoli. E cosí in *Siegfrieds Tod* (*Morte di Sigfrido*) di Fritz Lang (1923) — film che non è interamente sottomesso all'impegno espressionista — davanti al corteo di re ed eroi che si recano al duomo, si ergono in lunga fila i guerrieri, come pilastri decorativi; cosí nel medesimo film, come molti anni piú tardi nel *Triumph des Willes* (*Trionfo della volontà*) di Leni Riefenstahl (1935), giganteschi suonatori di corno si distaccano nel fondo liscio come elementi architettonici, e uomini isolati o uniti in masse compatte diventano addirittura scenografia, inserendosi nelle inquadrature come elemento ornamentale.

Ora comprendiamo perché *Perfido incanto* non sia stato un precursore del *Kabinett des Dr. Caligari.* Nel « ballet narcissiste » di Lyda Borelli, (come Nino Frank (4) appropriatamente lo definisce) per quanto esso si espanda sulla tela nella maniera piú stilizzata, e alcuni gesti si irrigidiscano nello spazio, come quelli del *Kabinett des Dr. Caligari,* una differenza c'è: *Perfido incanto* è tutto concentrato sugli attori; perfino là dove lo scenario significa piú che un semplice disegno di tappezzeria, là dove diventa carcere, nel quale gas tossici asfissiano la diva, la figura umana rimane l'elemento principale.

E ciò si vede anche meglio soprattutto se si paragona la scenografia di *Perfido incanto* a quella di *Genuine* (1920), altro film di Robert Wiene, in cui gli attori a stento si staccano dal fondo confuso. La ricca scenografia lineare di *Perfido incanto,* simile a carta dipinta assai decorata, rassomiglia piuttosto agli arabeschi floreali che presentano certe scene francesi di avanguardia, come ad esempio quelle di *Villa Destin,* film di Marcel l'Herbier (1921).

« L'immagine filmica deve farsi incisione », ha rilevato Hermann Warm, uno dei tre creatori della scenografia del *Kabinett des Dr. Caligari.* Ma questo non significa ancora il dominio asso-

(4) Nino Frank: *Cinema dell'Arte,* 1951.

luto del chiaroscuro, per cui il film tedesco e la sua scenografia sono diventati celebri: sugli scenari dipinti su tele, sui muri, sul pavimento, sul selciato, le ombre e le luci sono sovrapposte unicamente come rombi scuri o come chiare stelle gemmate. Solo nei successivi film di Robert Wiene e in quelli di Paul Wegener, di Fritz Lang, di Richard Oswald e di altri, si danno alla scenografia effetti di luce accentuati e animati. (A questo punto è necessario vedere se si tratti di un chiaroscuro impressionistico, fluttuante, dovuto all'influenza di Max Reinhardt, o non piuttosto del contrasto piú spiccato, talvolta forzato, fra luci e ombre di marca espressionistica, per cui i nastri e ornamenti scintillanti balzan fuori dallo scenario, oppure si formano superfici d'un chiarore accecante contrapposte ad altre parti di un nero corrosivo). I migliori scenografi della Germania, quali Andreiev, che proviene dal Teatro degli Artisti di Mosca, o Robert Herlth, nei loro bozzetti tentano già di creare degli interni crepuscolari, facendo penetrare attraverso finestre chiuse da tende o persiane abbassate una luce diffusa a scanalature; inoltre indicano i punti dove sistemare le lampade, la luce delle quali sfiori appena l'oscurità, oppure le fanno collocare in modo che la loro luce stridente colpisca l'ambiente buio come una scossa violenta. I registi, operatori, elettricisti, in molti casi non hanno che da seguire semplicemente le istruzioni dei bozzetti: spesso proprio la scenografia rende interessante il film di un regista di terz'ordine (5).

Le vie costruite negli studi cinematografici e le facciate delle case sono illuminate allo stesso modo con luci misteriose contrastanti: la notte, le pozzanghere, i fanali accesi, sono particolarmente ricercati. L'aspetto dei vicoli utilizzati da Pabst nella sua *Via senza gioia* (1925) o anche nell'*Amore di Jeanne Ney* (1927), dove mischia delle vere vie parigine, persiste. A ben guardare, le vie notturne bagnate dalla pioggia, nei film americani di Fritz Lang come *Hangmen also die* (*Anche i boia muoiono*, 1942), *The Women in the Window* (*Donna alla finestra*, 1944) o *Scarlet Street* (*Strada scarlatta*, 1945), in fondo non sono che la continuazione della

(5) E' interessante vedere ciò che Edward Carrick nel suo eccellente libro «*Designing for Moving Pictures*» annota: «Guther Krampf, the cameraman, used to study the design before lightening the set — a very unusual procedure in this country». Krampf, un operatore tedesco, era abituato, come tutti i suoi colleghi della Germania, di ricorrere, sia per le inquadrature che per la illuminazione necessaria agli schemi e di attenersi alle annotazioni ivi segnate. Laurence Irving dichiara in *Sequence* Nr. 5, Londra, che l'obbiettivo, per gli sceneggiatori tedeschi, ha lo stesso significato che la macchina tipografica ha per il libro, quindi soltanto un accessorio per la registrazione meccanica. Caratteristico del declino dell'arte cinematografica in Germania è che i registi non danno più alcuna importanza alla scenografia. E' quindi abbastanza significativo che il nuovo «Tonfilm Almanach» tedesco che fa la lista di tutti i film sonori dall'inizio fino al 1950, ha completamente omesso fra i dati, d'altronde molto dettagliati, di menzionare i nomi degli scenografi!

linea che porta dal secondo *Studente di Praga* (1926) alla prima *Mandragora* (1928) entrambi film di Henrik Galeen, attraverso la seconda *Mandragora* (1930) di Richard Oswald e l'*Angelo azzurro* (1930) di Joseph von Sternberg al terzo *Studente di Praga* (1935) di Arthur Robison.

Quanto artificiosa possa diventare una tale scenografia e illuminazione in chiaroscuro, lo dimostra il film *Robber Symphony* (1936) che fu girato in Inghilterra da Friedrich Feher (uno dei principali protagonisti del *Kabinett des Dr. Caligari*). Ernoe Metzner, architetto di *Kameradschaft* (1931) di G. W. Pabst, fu costretto a creare per questo film una cornice conforme ad un espressionismo superato e molto superficialmente inteso: e, nonostante il suo talento per scenografie stilisticamente appropriate, appare l'artificiosità delle stuccature e del materiale adoperato. Nei film tedeschi del periodo postnazista si sente spesso l'intenzione di riallacciarsi al classico passato, a tendenze sorpassate, fin troppo evidentemente di stile espressionistico: intenzione che rende non di rado le pellicole di effetto forzato e di maniera teatrale.

La tendenza al pittoresco, al contrappunto ornamentale, spinge sempre più gli artefici di film tedeschi a non cercare altro che la « bella immagine ». Le autentiche rovine nel film *Die Mörder sind unter uns* (*Gli assassini sono fra noi*, 1946), di Staudte, sembrano costruite nei teatri di posa, e ancor più quelle della *Berliner Ballade* (*Ballata Berlinese*) di R. A. Stemmle (1948), un film nel quale si tenta di dare al portamento degli attori, alla scenografia e alla luce, gli effetti di contrasto espressionistici (6).

Solamente in *Der Verlorene* (*Lo sperduto,* 1951) di Peter Lorre, che è forse il migliore film dopo il 1932, si raggiunge con la scenografia quella tensione drammatica che il film tedesco aveva saputo trasmettere al pubblico. La scena fra lo sperduto e la ragazza di strada, nella semioscurità delle scale, somiglia, e non solo per il contenuto, a quella del film muto *Die Büchse der Pandora* (*Il vaso di Pandora,* 1928) di G. W. Pabst.

Al declino artistico del film tedesco, iniziatosi nei lontani anni intorno al 1927, si aggiunge una certa decadenza qualitativa della scenografia cinematografica tedesca. Essa si determina non solo perché la suggestiva illuminazione in chiaroscuro della scenografia lascia il posto ad una nuova luce più diffusa e tenera che va verso il dolciastro, ma anche perché i migliori operatori si vedono costretti ad impiegare una fotografia che cerca toni grigi troppo lisci e sfumati (come sempre, gli effetti di luce e gli effetti scenici sono

(6) Nel film italiano *Caccia tragica* (1946) di Giuseppe De Santis si è tentato di sfruttare alla maniera quasi tedesca gli effetti drammatici; come anche si è cercato di ottenere un allestimento scenico d'effetto consimile, con l'ausilio delle macerie di una casa fra le quali bambini mascherati, al pari di creature di James Ensor, folleggiano come spiriti.

necessariamente collegati): nell'era del fonofilm la magia del visuale perde vigore; con la parola il film tedesco non ha piú molta di quella misteriosità avvincente che costituiva la sua forza principale. L'immagine manca di rilievo, si fa piatta, e la scenografia tedesca diventa sempre piú convenzionale.

Vi sono però eccezioni nelle quali la tradizione di lunghi anni riesce a trionfare. *In Mädchen in Uniform* (*Ragazze in uniforme,* 1931) di Leontine Sagan (gli esterni furono ripresi davanti l'imponente castello della città di Potsdam), gli ambienti creati da Fritz Maurischat sono con discrezione adattati al soggetto: e sussiste un'armonia fra il tema (in cui si accenna appena a sentimenti semiconfessati, a sconvolgimenti dell'età della pubertà, repressi da un mondo disciplinato alla maniera prussiana) e l'insieme dello scenario, che invece del tetro muro carcerario di un istituto di educazione, ci mostra ambienti nitidamente profilati ai quali i morbidi effetti di luce tolgono ogni rigore. Dappertutto, nelle costruzioni, si rinuncia a quel simbolismo cui tanto facilmente s'indulge negli scenari tedeschi: la scala, dalla cui ringhiera Manuela vorrà precipitarsi, non viene avvolta da una oscurità artificiosa. Le necessarie inquadrature dall'alto in basso, sono con sicurezza puntellate dall'architettura ad ampia struttura.

Per un film storico come *Der Kongress tanzt* (*Il Congresso si diverte,* 1931) era necessario uno sfarzo maggiore. Insieme con Walter Röhrig, Robert Herlth ha saputo adattare, con raro intuito, costruzioni in istile. Manca tuttavia la personalità, o l'originalità che ci afferra, per esempio, in una delle sue piú belle scenografie, come quella creata per il *Tartuffe* di F. W. Murnau (1925). Basta ricordare le esili ed alate volute delle scale, che in questo film hanno tanta parte. In simili casi ci si rende conto dell'importanza di un incontro fra un grande scenografo e un geniale regista, e della parte che una scenografia deve ai suggerimenti di un regista inventivo.

Erik Charell era soltanto un abile e popolare «showman», conosciuto dal pubblico berlinese per le sue regíe sfarzose di riviste: egli fu scritturato dalla UFA con intenti puramente commerciali. Cosí Herlth fu costretto ad impiegare un ricco e spettacolare allestimento. Il soggetto di *Der Kongress tanzt* richiedeva una certa scorrevole eleganza; ma Herlth fu un artista tanto sensibile (persino là dove l'esibizionismo di Charell voleva solo lo spettacolare) da comporre attraverso le immagini di una fusione continua fra scenario e illuminazione, conciliandoli con discrezione e, anche se non riuscì ad evitare del tutto qualche sdolcinatura, egli non cadde mai nell'effetto volgare. La sala da ballo con le colonne poste in cerchio è un ottimo esempio della sua sicurezza di mestiere.

Qui però è doveroso accennare all'azione funesta che la onnipotente UFA esercita nei riguardi dell'allestimento scenico. Da un

lato personaggi avveduti come Erich Pommer fecero collaborare al film tedesco tutti gli elementi artistici e li valorizzarono commercialmente. Dall'altro lato proprio l'esigenza della valorizzazione commerciale condusse sulla falsa via delle sdolcinature una scenografia che per tradizione non era nuova agli effetti. L'UFA ambiva ad un allestimento sfarzosissimo e voleva ottenere un *day dream* sempre piú splendente per sbalordire gli stranieri e per riconquistarli, nonostante i limiti posti dalla parola al film sonoro. Cosí scenografi ingegnosi e inventivi furono costretti a creare architetture liscie e convenzionali. Questa ambizione inficiava i film storici del periodo nazista: il grandioso, il colossale verso il quale i tedeschi si sentono di nuovo attratti e che è giustificato dal soggetto, in film come ad esempio, quelli di Fritz Lang, *Die Nibelungen* (1923-24) e *Metropolis* (1926) si tramuta in vuota pomposità.

Scenografi di un film come *Der junge und der alte König* (*Il giovane e il vecchio Re*) di Hans Steinhoff (1935), costruito da Fritz Maurischat insieme con Karl Weber, dimostra ancora una certa discrezione nel disegno: l'effetto ambientale è ottenuto attraverso uno stile genuino e ben dosato. Nei film successivi, però, la scenografia, copiata con pedissequa scrupolosità da una storia dell'arte, diventa sempre piú stereotipata e lentamente si trasforma in cliché. Anche quí è evidente la convenzionalità che tanto facilmente accompagna i film in costume, rendendoli tanti musei di figure di cera. Proprio Veit Harlan con *Jud Süss* (*L'ebreo Süss,* 1940), la scenografia del quale fu firmata da due buoni scenografi quali Otto Hunte e Vollbrecht, e con *Der Grosse König* (*Il grande Re,* 1942), del quale furono scenografi Erich Zander e Karl Machus, che evidentemente non tendevano che ad effetti commerciali, dimostra ancora una volta quanto sia difficile andare contro correnti generali qualitativamente negative.

Persino il film di Willy Forst *Bel Ami* (1939), che avrebbe potuto dare a Herlth (ormai diviso da Röhrig, il suo collaboratore abituale, e passato alla collaborazione con Werner Schlichting) il modo per dimostrare la sua capacità di creare un quadro del secolo XIX, (tanto ambito dagli scenografi), delude in questa occasione. Basta osservare con quanta abilità e con quanto spirito William Kellner abbia saputo ideare le scene del film inglese *Kind Hearts and Coronets* (1949) diretto da Robert Hamer, per comprendere quanto poco originale fosse ormai la scenografia tedesca (7).

Se ci siamo dilungati sullo sviluppo della scenografia tedesca

(7) In occasione di un recente viaggio a Monaco, l'autore si è reso conto che uno scenografo cosí dotato come Robert Herlth non ha affatto perduto il suo talento, e che si deve alla mediocrità della piú parte dei registi e all'incomprensione degli operatori d'oggi se le scenografie sembrano meno riuscite di quelle d'un tempo. Esempio chiaro è la terza *Mandragora* (1952) di Rabenalt, dove egli non si è in alcun modo preoccupato delle indicazioni date da Herlth nei suoi bozzetti.

del periodo del muto, è stato perché la sua influenza, che raggiunse l'apice negli anni 1919-1926, ebbe nell'epoca del sonoro una importanza assai rilevante per la scenografia dei film di altre Nazioni. Cosí ad esempio la scenografia della *Corona di ferro* di Alessandro Blasetti (1941) sta per certi riguardi accanto a quelle sdolcinate e pompose dei film dell'UFA. Ma Virgilio Marchi, lo scenografo italiano, è piú ricco di idee. La varietà dei suoi elementi formali, i contrasti fra i rilievi ornamentali di determinate architetture ottenute per mezzo di effetti di luce, la vivezza del singolo ornamento che emerge brillando; il gioco d'effetti del chiaroscuro su superfici ruvide, con ombre rabescate, con inferriate cesellate, ricorda talvolta il vecchio scenario tedesco espressionisticamente movimentato. Naturalmente non si deve dimenticare che l'Italia fu la culla della scenografia spettacolare e grandiosa.. *Cabiria* (Pastrone, 1913) e *Teodora* (Carlucci, 1919) sono state le pietre miliari nella storia dello sviluppo della scenografia storica italiana, al termine della quale stanno le costruzioni sontuose di *Scipione l'Africano* (1937), di Carmine Gallone, con tutto il loro virtuosismo, e quelle un pò piú sobrie di *Fabiola* (1948), di Alessandro Blasetti. In Italia la tendenza neorealistica dei film d'ambiente moderno allontana dallo scenario del teatro di posa e conduce verso l'architettura genuina, cosí felicemente varia e naturale delle città italiane, verso l'armonia dei suoi paesaggi e verso i suoi edifici nudi, imbiancati a calce. Questa è la ragione per cui nella nostra disamina tanto i film italiani che quelli russi passano in seconda linea (8).

Quando il film tedesco voltò le spalle al paesaggio costruito nel teatro di posa alla maniera espressionista già tanto cara agli artisti cinematografici tedeschi (non volendo fotografare la natura nella sua « falsa realtà », cioè come una decalcomania), ecco palesarsi l'effetto di una abitudine inveterata: paesaggi veri vengono ripresi nella stessa maniera pittoresca di quelli costruiti negli studi cinematografici dietro i modelli di Böcklin, come quelli per il *Siegfrieds Tod*. Avviene cosí che le autentiche baite nel film *Das blaue Licht* di Leni Riefenstahl (1932), specialmente se riprese « en plongée », facciano l'effetto di costruzioni da studio. Per di piú, tutti i film di montagna, i piú romantici crepacci di ghiacciai, sono stati preparati nei teatri di posa da Leopold Blonder, l'abilissimo scenografo di Arnold Fank e Leni Riefenstahl.

(8) In quanto al film russo ricordiamo *Aelita* di Protozanov (1924) allestito in modo espressionistico e costruttivistico, e *Il Cappotto* di Kotzinzev e Trauberg (1926), la cui scenografia ha subito l'influenza sia dell'espressionismo tedesco che del balletto russo, nonché la nuova concezione stilizzata dell'ornamentalità che si manifesta scenicamente in *Ivan il terribile*. Si noti che nelle pellicole italiane neorealistiche le figure negli interni appaiono smisuratamente staccate dai muri nudi e bianchi dello sfondo, e come ciò possa condurre nel film di Malaparte *Cristo proibito* a effetti sforzati che ricordano quelli delle pellicole girate nel Messico.

Cosí la scintillante grotta miracolosa di *Blaue Licht* (*La luce azzurra*) ricorda nettamente la scena realizzata da Blonder per un film di Fanck, *La Montagna sacra* (1927) ed è in fondo completamente sulla linea della caverna di stalattiti artificiali di Alberico nella *Morte di Sigfrido,* costruita da Otto Hunte, Erich Kesselhut e Karl Vollbrecht.

Gli scenografi di tutto il mondo, quando cercano un paesaggio insolito e prodigioso, si ispirano al film tedesco: le foreste di Virgilio Marchi nella *Corona di Ferro,* di Alessandro Blasetti, che rammentano i pittori romantici tedeschi (9), possono essere piú naturaliste di quelle di *Siegfrieds Tod,* ma avrebbero potuto essere costruite ugualmente negli studi cinematografici di Neubabelsberg. Lo stregato, frastagliato e quasi terremotato paesaggio di Orson Welles, nel film *Macbeth* (1948), girato in studio, con i suoi rami contorti e con le radici nodose dei suoi alberi nudi e piegati, non è quasi pensabile senza l'espressionismo tedesco. Anche le umide mura del castello di Macbeth ricordano gli edifici muffiti, rigonfi e screpolati, gli oscuri e tortuosi corridoi, le scale corrose dei film espressionistici tedeschi. Persino il paesaggio incantato del film americano di A. Hitchcock, *Spellbound* (1945), creato dal surrealista Salvador Dalì, ne porta i segni. La stessa cosa si può dire del film americano *Dante's Inferno* (1935) di Harry Lachman, per il quale William Pogany ha concepito una scenografia fantasticamente allegorica (10).

In nessun settore è tanto evidente l'influenza tedesca quanto nella storia della scenografia inglese. Il contatto è stato diretto. Verso la fine del muto o nei primi anni del sonoro, arrivarono a Londra dalla Germania diversi importanti scenografi (11). Alexander Korda, che aveva a lungo lavorato in Germania e che in fondo diede una via alla produzione inglese, portò con se Vincent Korda. Inoltre A. Hitchcock, che era stato scenografo, aveva intuito già al tempo del muto quanto il chiaroscuro tedesco dei corridoi, ad esempio, delle scalette e dei cortili, avrebbe potuto aumentare il mistero nei suoi film polizieschi. Il punto massimo di questa influenza è dato da film come *Odd Mán Out* di Carol Reed (1947) e *Oliver Twist* di David Lean (1948), ai quali la scenografia conferisce l'accento drammati-

(9) Si legga quel che scrive Virgilio Marchi nella sua « Introduzione alla Scenotecnica », Siena, 1946, sul paesaggio costruito nello studio (pagg. 98-101). Il paesaggio boschereccio della sua *Corona di ferro* è paragonabile a quello di *Un'avventura di Salvator Rosa* (1939) un altro film di Alessandro Blasetti.

(10) Ricordiamo a proposito il film *Loth in Sodom* (1934) creato da John Sibley Watson e Melville Weper. Questi due avanguardisti americani vi hanno impiegato elementi stilistici di film tedeschi e francesi, come già prima nel film *Fall of the House Usher* (1928) che risale all'omonimo film di Jean Epstein. Basta pensare alla distribuzione di frammenti scenotecnici e di corpi nello spazio che a modo di decorazione spiccano chiari dal fondo scuro.

(11) Dalla Germania provengono i seguenti scenografi: Alfred Junge, Klaus Richter, Ernoe Metzner, Andre Andreiev, Ferdinand Bellan, Oskar Werndorff, Hein Heckroth.

co. Portoni con profonde zone d'ombra, strade che si stagliano incisivamente dal piano e che sembrano nascondere pericoli in agguato, fanali che si sporgono obliquamente davanti al buio di un muro, tradiscono l'influenza tedesca. Lo scenario cupo ed irto di ombre fatali di *Oliver Twist,* creato da John Bryan, deve infatti molto meno agli illustratori inglesi di Dickens (i quali, si sa, non si interessavano che del grottesco nella figura umana) o alle incisioni in legno dell'epoca londinese di Gustave Doré, che non allo scenografo Andrei Andreiev, il quale aveva lavorato a lungo in Germania, influenzando chiaramente e in modo decisivo la scenografia inglese. Lo scenario allucinante, creato da Roger Furse e Ralph Brinton per *Odd Man Out,* dimostra, nonostante una maggiore originalità, le tracce di quest'influenza; lo studio del pittore pazzo, la tromba della scala, tradiscono la discendenza di un mondo affine a E.T.A. Hoffmann: è tipicamente tedesco il risalto decorativo, nel buio, di una figura, oppure gli effetti di luce che diventano parte dello scenario. Parlando di *Odd Man Out,* si è talvolta sottolineata una certa parentela col film americano *The Informer* (1935) di John Ford, ma chi pensa che la sua scenografia veduta quasi interamente attraverso la nebbia nella quale Dublino appare appena abbozzata, si riporti al film di G. W. Pabst *Die Büchse der Pandora,* scenografo Andreiev, e alla sua nebulosa ed evanescente Londra?

Dei piú tipici chiaroscuri dell'epoca del muto di Andreiev, molti film sarebbero da ricordare, tra cui *Mayerling* (1935), girato da Anatol Litvak in Francia, che fa capire il modo con cui questo scenografo ha saputo sovrapporre a immagini di fantasia degli effetti di forte drammaticità. Però nel film *Mayerling* traspare anche un altro aspetto della personalità di Andreiev: la capacità di dar vita esuberante, e con slancio quasi barocco, ai saloni e alle ampie scalinate per mezzo di sagome ampiamente arrotondate di piani di luci scintillanti e di zone d'ombra tentacolari.

Roger Furse fu anche l'artefice della scenografia di *Hamlet* (1948) di Laurence Olivier. E' significativo che Laurence Olivier (allo stesso modo di Warm che in relazione al *Kabinet der Dr. Caligari* parlò di incisioni), rilevi che per lui questa tragedia di Shakespeare sia una acquaforte, e di aver appunto per questo scartato l'idea della fotografia a colori impiegata per *Henry V.* Cosí si erge il Castello di Helsinor, di R. Furse, quasi costruito di ombre compatte, ed emerge da un mondo di nebbia (l'accostamento al castello di Brunhild in *Siegfrieds Tod* è ovvio) racchiudendo fra le sue mura opprimenti e cupe, ripidissime scale. Certamente il castello di Orson Welles nel *Macbeth* ha un aspetto piú barbaro con i suoi corridoi scavati profondamente come gallerie di miniere e con le sue scale rozze e ciclopiche.

In *Amleto* si passa spesso, senza necessità, con ampie carrellate, attraverso gli interni del castello di Helsinör, ma in quale maniera

eccellente Furse ha saputo trasportare quegli interni di stile romano appena stilizzati e adattarli ai movimenti della camera! I suoi modellini mostrano come egli sappia inquadrare sempre senza sforzarle le figure dei suoi attori nella scenografia: come egli intuisca (e ciò rivela inequivocabilmente il suo grande ingegno) l'inquadratura e come, prestabilendola con precisione, anticipi il lavoro dell'operatore. Ne risultano gli effetti piú felici: si ricordi l'inquadratura dall'alto in basso che mostra Ofelia, la creatura calpestata da Amleto, buttata su un gradino della scala, paragonandola quasi allo stesso gradino, e ripresa sotto l'emiciclo di un arco.

Di fronte a quest'ampia architettura che offre all'obbiettivo tutte le possibilità, c'è la scenografia di Paul Sheriff per il precedente film di Laurence Olivier, *Henry V* (1944), con le prospettive di proposito tenute piatte e false, tolte da antiche miniature francesi, che servono egregiamente per incorniciare gli attori. Sheriff è un pittore che ama i piani ornamentali multicolori. Furse invece è architetto che costruisce nello spazio. Per la scenografia il film a colori rappresenta tuttora un pericolo, non potendo ancora sufficientemente differenziare le sfumature e non potendosi ancora dosare perfettamente le ombre, per cui questi film assumono spesso la convenzionalità di una oleografia. Per il variopinto scenario di *Henry V*, questo pericolo è stato evitato, in quanto che Sheriff si è attenuto con gusto ai colori genuini e freschi delle miniature medioevali. Cosí pure Hein Heckroth, per il balletto del film *Red Shoes* (*Scarpette rosse* 1948) di Michael Powel e Emmerich Pressburger, ha saputo creare una sorprendente unità fra colore, movimento e ornamenti, e le sue scene hanno conservato tutta la leggerezza degli acquerelli.

Nelle scenografie di Vincent Korda, sebbene esse siano create per il film in bianco e nero, traspare tuttavia l'amore per il rigoglioso impiego del colore. Korda è un artista molto versatile: il suo stile varia in ogni nuovo soggetto con stupefacente virtuosità. Per la *Private Life of Don Juan* (*Vita privata di Don Giovanni*) di Alexander Korda (1934) egli scopre una Spagna di stilizzazione ornamentale, nella quale le cancellate rabescate e le artificialmente originali mura dei palazzi, danno il tono. Tuttavia nel film di R. Clair *The Ghost goes West,* nel quale Vincent Korda fa brillare il suo talento di perfetto artigiano, egli non riuscirà a fare dimenticare agli spettatori avvertiti le creazioni del suo originalissimo e congeniale scenografo Lazare Meerson. Tuttavia è doveroso dar risalto alla straordinaria capacità di Vincent Korda nell'impiegare i falsi accorciamenti prospettici nelle sue costruzioni, evitando le impressioni di piatto che costituiscono il pericolo delle riprese di ambienti molto profondi. Lo scenario pomposo e carico del film a colori di *Thief of Bagdad* (*Il ladro di Bagdad,* 1946) ci rivela la ricchezza delle immagini di Vincent Korda, il quale talvolta dispiega una fantasia sfrenata come quella di Virgilio Marchi.

In confronto alla scenografia inglese quella americana è piú conservatrice: questo potrà dipendere in parte dal fatto che ogni società cinematografica ha alle sue dipendenze un Art Director (Direttore Artistico), generalmente responsabile per tutta la produzione. Il concetto di Art Director è molto elastico perchè cambia spesso significato ed estensione. Egli potrà semplicemente controllare gli abbozzi dell'architetto che lavora al film, come anche preparare i bozzetti per questo film. Cedric Gibbons, l'Art Director della Metro-Goldwyn-Mayer, crea con estremo gusto ambienti ricchi, ma talvolta un pò convenzionali se non sono spalleggiati da uno scenografo piú originale. Le sue scene per film in istile e storici, quali *Queen Cristina* di Rouben Mamoulian (1935), *Anna Karenina* di Clarence Brown (1935), *David Copperfield* di Georg Cukor (1935), *San Francisco di* W. S. Van Dyke (1936), *The Great Ziegfield* di Robert Z. Leonard (1936) e *Marie Antoniette* di Van Dyke (1938), dimostrano nonostante la varietà di soggetti, la sua maniera nobile e moderata (che i critici talvolta definiscono « sofisticata »). Tuttavia Gibbons sa distinguere: si confrontino i contorni di ampio respiro dei suoi interni illuminati a luce diffusa del film *Queen Christina* con lo scenario piú vivace del film *Anna Karenina,* che caratterizza con un tono piú scintillante e con piú ricchi particolari la sontuosità tipica del XIX secolo. E' da attribuire ad Edwin Willis, che lavora sotto la direzione del suo Art-Director, Cedric Gibbons, il fatto che la scenografia per il *Picture of Dorian Gray* (*Ritratto di Dorian Gray,* 1945) sia piú ricca di contrasti di altri allestimenti firmati da Gibbons? La scala ideata con un conciso effetto di bianco e nero in questo film; la scena in cui è la « nursery » di Dorian Gray, trasformata in ripostiglio di roba usata, trattata con effetti di luce e d'ombra quasi alla maniera tedesca, dovrebbe risalire a Willis. Gli effetti di contrasto sulla facciata della birreria notturna del teatro sembrano addolciti dalla mano di Cedric Gibbons. Sarebbe interessante a questo punto un raffronto con una Londra piú romanticamente concepita da John Bryan per *Oliver Twist.*

Hans Dreier, Art Director della Paramount, il quale aveva iniziata la sua carriera negli studi cinematografici tedeschi, è in cerca di emozioni ed ottiene effetti piú drammatici: già la scenografia carica di ombre misteriose, creata per il *Dr. Jekill and Mr. Hyde* (1932) di Rouben Mamoulian, rivela lo stile di origine tedesca. Nel film *Love Letters* (*Lettere d'amore*) (1945) di William Dieterle, il mistero delle sequenze del sogno o di quelle del solaio deriva dal linguaggio incisivo pieno di effetti della scenografia. L'allora Art Director della R.K.O. Van Nest Paglose, aveva creato la scenografia un pò fredda del *Winterset* (1936) di Alfred Santell che diede al soggetto del film il necessario distacco dalla realtà. Uno dei piú immaginifici scenografi che lavorino in America, il cui slancio scenografico è comparabile a quello di William Cameron Menzies, ostinato ricercatore di immagini e di grandi effetti, è Richard Day,

architetto della United Artists. Il suo scenario per *Goldwyn Follies* di George Marshall (1938) dimostra ciò che possa significare per il film-rivista un allestimento bene adattato all'ambiente e la ritmica, accentuata coesione fra gli elementi scenografici e il corpo umano. Basta ricordare i frammenti di colonne, i cavalli di pietra e le *girls*, in un quadro di grande efficacia. La scenografia di Day ci fa capire come si possa salvare questo genere da una vuota pomposità. Evidentemente, questo artista versatile ha saputo trarre partito dalla collaborazione con un regista geniale come Eric von Stroheim, all'epoca del muto.

Gli ambienti realmente esistenti di Eric von Stroheim sono stati spesso, e a torto, paragonati agli spaziosi saloni, costruiti col soffitto, quali li voleva Orson Welles. Il film *The Stranger* (*Lo straniero*, 1945) di Welles, proiettato alla Mostra, ha una scenografia, già per il soggetto stesso, molto piú semplice che non il suo *Citizen Kane* (1941) o *Magnificent Amberson* (1942). Ma il finale di *The Stranger*, l'apoteosi dell'oggetto, dell'automa, quel meccanismo decorativo dell'orologio gigantesco che uccide, creato da Perry Fergusson, rivela la tendenza di Welles a fare entrare nella trama la scenografia alla maniera di *Metropolis*. In verità tale tendenza fu importata in America da due registi che prima avevano lavorato in Germania, cioè Robert Siodmak e Anatol Litvak, come anche Billy Wilder, che fu soggettista in Germania. Basta pensare al film tanto tipico di Siodmak, *The Spiral Staircase* (*La scala a chiocciola*, 1945). Accanto allo stile coloniale tanto abituale e che incontriamo ancor piú in *Little Women* (*Piccole donne*) di George Cukor (1933), nel tehnicolor di *Becky Sharp* di Rouben Mamoulian (1935) oppure in *Jezebel* di William Wyler (1938), Wilder, Litvak e Siodmak cercano soggetti adatti ad una scenografia *bric à brac* del XIX secolo, con massicce scalinate lugubramente fastose e tende di « peluche », per condensare drammaticamente l'atmosfera e per appesantirla: in questo modo anche scene piú moderne acquistano un che di tenebroso.

Lo sviluppo della scenografia francese avviene in maniera meno continua di quella tedesca. Dal 1920-21 architetti, pittori, scenografi domandano una forma artistica per i film per reagire all'« ammobiliamento in finto stile Enrico V e Luigi IV del Faubourg S. Antoin » (12). Pareti lisce e chiare, dalle quali si distaccano gli abiti con ornamenti lineari ad effetto di bianco e nero molto decorativo, oppure una tappezzeria moderatamente rabescata in armonia con queste fogge, sono tipici dei film dell'epoca di Marcel L'Herbier e Germaine Dulac, come anche le architetture cubiche violentemente segnate, spesso artificiosamente plastiche, che ricordano le facciate dei negozi

(12) Robert Mallet-Stevens: « Le Décor moderne au Cinéma », Paris s.d. e dello stesso autore nella collezione « L'Art Cinématographique », un articolo: « Le Décor », Paris, 1929. Scenografi dell'epoca: Autant-Lara, Cavalcanti, Fernand Léger, Mallet-Stevens, Robert Ghys.

del tempo: neri nastri arhitettonici spiccano ornamentalmente su bianche superfici che a loro volta vengono sottolineate con effetti decorativi propri dell'arte dell'orafo e del fabbro ferraio. Nonostante l'evidente bellezza del disegno, questi scenari d'un'epoca superintellettuale e patetica oggi appaiono piuttosto irreali e come congelati. A prescindere dalle linee movimentate delle scene di Alberto Cavalcanti per il *Feu Mattia Pascal* di Marcel L'Herbier (1925), l'atmosfera artificiosa, da serra, cosí tipica degli altri film, non poteva essere continuata.

Qualche cosa di quest'architettura fu tuttavia trasportato nel nuovo stile decorativo francese: la sua chiarezza. La prima cosa di cui ci accorgiamo osservando lè costruzioni di *A nous la liberté* di René Clair (1932), è proprio questa chiarezza. La scenografia del film è opera del geniale polacco Lazare Meerson (13), il quale per ricavare il grande fabbricato necessario, non fece altro che rivestire gli edifici già esistenti, confinanti con lo studio cinematografico della Tobis. Ma questa luce di cui si parla non è stata raggiunta solo perché si doveva allestire un fabbricato igienico e moderno: basta osservare gli abbozzi a colori di Meerson. Qualunque sia il loro soggetto, in tutti si ritrova un tocco di grigio argenteo, uno sfondo anche grigio argento per creare linee leggere e arabeschi a tinte pastello: quel grigio argenteo che nei giorni di primavera riempie l'aria di Parigi nei pressi della Senna e che scintilla attraverso i paesaggi degli impressionisti francesi. I bozzetti di Meerson sono addirittura pervasi di quest'aria argentea prima ancora che gli elettricisti abbiano incominciato il lavoro negli studi. (L'aria chiara riempie come una melodia le sue vie parigine ricostruite nei teatri di posa: eppure esse esprimono Parigi meglio delle altre, cioè di quelle vere del film *Liebe der Jeanne Ney* di G. W. Pabst.) I film di René Clair devono molto della loro musicalità alata alle scene di Lazare Meerson: ma meglio di qualunque altro, ci confermano la versatilità di Meerson quelle de *La Kermesse Héroïque* di Jacques Feyder (1936). Invece di copiare rigorosamente e scrupolosamente dai quadri lo stile delle fredde case nordiche e degli interni, egli le traspone nei suoi schizzi arrotondandone le linee, rendendole piú leggere: Meerson sente l'opulenza, la gioia sensuale del mondo di Rubens e preso da quest'associazione d'idee costruisce ambienti adatti a quei forti mangiatori e gaudenti, alle vesti rigonfie a campana delle donne, ai loro sensi e corpi rigogliosi. Egli crea cosí una città reale e corposa e, quando l'autrice di questo saggio ebbe la possibilità di cam-

(13) Lazare Meerson fu scoperto da Alberto Cavalcanti, scenografo e in seguito regista, e da lui formato. La piú bella scenografia fatta da Cavalcanti fu quella per il film *Feu Mathias Pascal* (1925), di L'Herbier, alla quale scenografia già collaborava Meerson. Carrick denota con sicurezza una certa parentela fra quella scenografia di Cavalcanti e quella dell'ultimo film di Meerson *Fire over England* (1937). Tutte e due le scenografie utilizzano scene con il soffitto costruito.

minare attraverso quella città costruita vicino allo studio cinematografico, ben si rese conto che non si trattava del solito ammasso di stucchi, di trucchi scenici, di *contreplaqué* o di pupazzi di cera. L'opera piú matura di Feyder ha potuto, grazie all'urgenza creativa di Meerson, giungere ad una singolarità, ad una realtà di vita che i film in costume di rado possiedono.

Forse è d'uopo menzionare anche un altra scenografia storica che, pur seguendo altre vie, s'innesta felicemente nella stessa epoca: Erik Aes, già callaboratore di Cavalcanti (per il quale creò il nitido, ben ambientato scenario della taverna dei marinai di *En Rade,* 1928) ha costruito per *Vredens Dag* (1943) di Carl Theodor Dreyer pochi ma ben dosati ambienti, e dalle cui pareti chiare si distaccano incisivamente le figure vestite di abiti scuri.

Alla mano di Meerson, alla sua tavolozza impressionistica, si deve pure una foresta vergine (quale mai piú si potrà creare in uno studio cinematografico) per il film *Amok* di Fedor Ozep (1934), una foresta piena di chiarore, arieggiata, rigogliosa, dove la pazzia è già nell'aria. Meerson ha trovato in *Pension Mimosa* (1934) di Feyder, con la sua scenografia di ambiente moderno, soluzioni che non sono di facile conseguimento. Gli scenografi tedeschi avevano costruito, invece di stanze di abitazioni autentiche, camere d'albergo di una eleganza convenzionale, oppure ambienti da music-hall, arredati con stravaganti eccentricità. Il compito degli scenografi inglesi è piú facile poiché hanno per modello le loro ampie sale da soggiorno: basti ricordare la grande scalinata interna di *Fallen Idol* (1948) di Carol Reed, che ha una funzione cosí decisiva in questo film.

In Italia Gastone Medin ha creato verso il 1932 scenari per abitazioni eleganti, partendo dal principio di distribuire nello spazio pochi mobili moderni davanti a pareti chiare di grandi proporzioni, come avevano già fatto gli avanguardisti francesi del secondo decennio: i suoi mobili d'acciaio ricoperti di stoffe variopinte e dai motivi quadrangolari, le sue credenze basse e lisce, molto allungate, fatte di legni pregiati, le sue larghe porte scorrevoli, che si aprono su altri ambienti ugualmente chiari, sono di un effetto veramente felice, anche perché potrebbero appartenere ad abitazioni reali e vere e non distraggono mai l'attenzione dalla vicenda. Per il film *Gli uomini che mascalzoni* (1932) egli ha creato, in relazione al soggetto, un allestimento piú popolare, ma anche qui si sente che egli non falsa mai un effetto scenico, mai si fa pittoresco a buon mercato, e rimane fedele alla realtà.

Anche altri architetti che lavorano in Francia hanno adottato la fluidità delle sagome che è nella maniera di Meerson. Le scenografie di Max Douy per il film *Le Diable au Corps* di Claude Autant-Lara (1947), per i due film di Georges Henri Clouzot, *Quai des Orfèvre* (1947) e *Manon* (1949), i cui bozzetti mostrano il tratto caratteristico di un disegno fluido di linee piene, morbidamente arrotondate, e rivelano il suo amore per l'arredamento ricco, peraltro concepito in

modo non convenzionale. Creando per *La Règle du Jeu* (1939) di Jean Renoir ambienti adatti ad un mondo di sfaccendati e di pettegoli gaudenti, la collaborazione sobria con Douy — artista più virtuoso — dello scenografo abituale di Renoir, Eugène Lourié, dette risultati molto felici. La misura ponderata, talvolta un pò fredda, si direbbe, di Lourié, si manifesta nelle scene della *Grande illusione* (1937), altro film di Renoir, mentre quelle della *Bête humaine* (1938) rivelano contrasti più ricchi di valori. Invece, in una precedente scenografia del Lourié, quella per *Crime et Châtiment* (1935) di Pierre Chenal, in cui è frequente il ricorso a tonalità di chiaroscuro, si vede che i temi di fantasia si attagliano meno a questo artista che ad esempio, a Pimenoff, un russo che lavora in Francia e i cui bozzetti prendono un pò dell'atmosfera ricca di ombre degli interni di Andreiev, sebbene il suo tratto sia più duro e più angoloso. Di Pimenoff è da ricordare la scenografia di *Panique* (1945) di Julien Duvivier.

Influenze diverse sono da cogliere in *Lumière d'été* (1942), film di Jean Grémillon, in cui schizzi dal tratto vigoroso del dotatissimo Léon Barsacq si mischiano a quelli, dai contorni più fluidi, di Max Douy. E dalla scenografia traspare ugualmente la influenza di Alexander Trauner, che durante la occupazione lavorò in un forzato anonimato.

Tuttavia non dobbiamo dimenticare di quanto un regista cinematografico ingegnoso come Jean Grémillon (che valorizza la scenografia nella maniera più efficace) possa influenzare le scene, la tecnica dell'illuminazione e delle inquadrature.

Jean D'Eaubonne mostra per la scenografia di film di società una eleganza simile a quella di Max Douy, ma lo stile del primo è più puntuale e talvolta di una quasi vitrea brillantezza. Il film *La Ronde* (1950) di Max Ophüls deve molto del suo scintillante virtuosismo alla scenografia. La ponderata misura di D'Eaubonne dona all'*Orphée* (1949) di Jean Cocteau (per la cui «zone» sono state impiegate le autentiche macerie dell'Accademia militare) quell'accento irreale che lo contraddistingue. Per un altro film di Cocteau, *L'aigle à deux têtes* (1947), la scenografia ideata da Georges Wakhevitch, di origine russa; egli unisce ad una ricchezza di forme, di plasticità ridondante, un vero intuito dell'atmosfera ambientuale ed ha potuto, con l'insostituibile Christian Bérard, realizzare la più fertile collaborazione.

L'ingegnoso e grande allievo di Meerson, Alexander Trauner, di origine ungherese, è diventato il suo erede: basti vedere i suoi primi bozzetti con i toni di fondo grigio per riconoscere la scuola di Meerson. Se Meerson fu lo scenografo per eccellenza di René Clair, Trauner fu l'architetto di Marcel Carné, se Meerson è il poeta, che quasi per gioco condensa l'atmosfera, Trauner preferisce la struttura lineare non pittoresca e la sobrietà dei sobborghi che rende con preci-

sione quasi fotografica, con i suoi edifici anemici allungantisi verso l'alto, che col loro distacco anonimo danno un « film noir », quale *Le Jour se lève*. L'umorismo di Trauner si rivela nella scenografia di *L'Affair est dans le sac* (1932) e nella sala *bric à brac* del *Voyage surprise* (1947), ambedue di Pierre Prévert. Specialmente gustosa è la facciata di una casa di *Drôle de drame* di Marcel Carné (1937), vista nel suo disegno capriccioso da balocco. Ma l'opera piú bella e piú indovinata di Trauner è la scenografia per *Quai des Brumes* di Marcel Carné (1938) in cui con la piccola festa da fiera raggiunge quasi la poesia di Meerson.

Una delle scenografie piú ricche di variazioni che forse finora è stato dato da vedere, è probabilmente quella del film di Carné *Les Enfants du Paradis* (1945) col quale ci è data la conferma dell'alto livello artistico raggiunto dalla scenografia francese: i due scenografi Trauner e Barsacq si integrano felicemente. Ambienti e facciate di case di un'epoca passata rivivono in quest'ambiente. Nonostante l'autenticità dello stile che traspare chiaramente, essi non hanno nulla dell'eccessiva precisione naturalistica e fanno vedere quale importanza abbia, per un film legato ad una determinata epoca, una giusta trasposizione di caratteristici elementi di stile.

Lotte H. Eisner

Hein Heckroth

Con Hein Heckroth il cinema torna agli « architetti », come già fu ai tempi dell'espressionismo. Al critico fornito di paradigmi costanti, senza i quali non saprebbe come riparare ai propri imbarazzi, la cinematografia offre di continuo nuove prospettive, definizioni inaspettate quanto valide, autorità mutevoli che si presentano ora con l'effigie dell'operatore (come ai tempi di Promio), ora dell'attore (come all'epoca del « Film d'Art » o del divismo), ora del regista e del produttore, ora del soggettista, e, seppure piú raramente, ora anche dello scenografo, come è avvenuto con Heckroth o con Bérard (*La Belle et la bête* insegni). E in questo « panta rei » del cinema, in questo divenire continuo, in cui i differenti artisti confluiti nel mondo del film realizzano i loro fantasmi, l'unico a non raccapezzarsi è, sovente, non lo spettatore, ma, sia convenuto, colui che scrive ed emette giudizi sulle opere cinematografiche.

Anche i « press-book » degli uffici stampa delle società produttrici o distributrici fanno del loro meglio per intrigare la matassa. Quando si è trattato di presentare uno degli ultimi film di Powell e Pressburger, ad esempio, chi ha pensato che, specialmente nei balletti, *meneur du jeu,* era, piú che il regista o il musicista o il coreografo, l'architetto? Perché oggi si è creata una convenzione, che sia il regista l'unico responsabile del film; e pertanto l'*Amleto* è di Olivier, *Don Camillo* di Duvivier, e uno *sketch* di Totò è del suo regista e non di Totò, anche se l'attore l'ha già presentato su un palcoscenico.

E' una ammissione, questa, che l'autore di *Bellissima* è Zavattini e che l'*Angelo azzurro* è di Heinrich Mann? Affatto. E' l'ammissione, piuttosto, che di ogni film bisogna ricercare paternità, valori e responsabilità, secondo a chi appartengono, e che pertanto ogni film pone un problema critico a sé.

A me pare, e con ciò non riprendo che una saggia sentenza di Jean Giraudoux, che di ogni film si dovrebbe ricercare un autore « temporale » ed uno « spaziale »: come dire che l'insufficienza « temporale » di *Bellissima* appartiene al suo soggettista, e che il suo valido concertato « spaziale » è di Visconti. Si accerta, di solito, nelle opere migliori, in quelle di Chaplin, di Clair, di Lubitsch, di Flaherty, che autore « temporale » e autore « spaziale » coincidono.

Allora autore del film, unico e solo, comincia ad essere veramente il regista, specie se, in sovrappiú, esso vi prende parte come attore, o ne è operatore, o ne scrive anche la musica, o ne prepara i costumi e via seguitando. Di solito, per stabilire la paternità di ogni film i clichés critici preesistenti, nel cinema, non servono che nei casi pacifici; in tutti gli altri, chi vuol giudicare non può che « inventare » di volta in volta il linguaggio di cui ha bisogno e « scoprire » e risolvere volta per volta i nuovi problemi.

Ogni film, infatti, si presenta con una situazione diversa. Hanno forse qualcosa in comune, alle origini, l'*Enrico V* e *Metropolis, La terra trema* e *Il Medium?*

Di solito, si esamina oggi un film come se fosse un romanzo, e se ne ricerca e ritiene il regista come autore. Ma l'errore iniziale è in questa generalizzazione che non è, nella maggior parte delle circostanze, motivata, anche se v'è chi voglia interessarsi soltanto a quei casi che raccolgono gli esempi piú meritevoli di discussione, e preferisco trascurarne infiniti altri, dove però taluni motivi culturali di ragionamento permangono (e tra questi io potrei porre anche alcuni film di Powell e Pressburger, sui quali, piú oltre, mi soffermerò). L'errore iniziale, dicevo, è qui: il film, infatti, non si può paragonare al romanzo, né applicare a lui l'estetica del romanzo. Non si può perché il cinema non è confrontabile a un romanzo, ma ad un libro; e come il libro può essere saggio e commento, poema cavalleresco e novella, monologo e commedia, album e catalogo, trascrizione, riduzione, rifacimento e via dicendo: cosí il film può essere, anch'esso, l'una o l'altra di queste cose che non appartengono mai ad una sola categoria.

Come è chiaro, non neghiamo al film la possibilità di contenere e promuovere e trasmettere espressioni artistiche a sé stanti; ma non possiamo farle confrontare le une alle altre perché diverse le une dalle altre. Con tale ragionamento non v'è criterio che tenga atto a porre sullo stesso piano *Amleto* e *Ivan il terribile*, *Bellissima* e *Louisiana Story*. Ma diamo ad ognuno di essi una categoria come la daremmo ai « Pensieri » del Leopardi e alle novelle del Verga, alle satire del Parini e alle commedie di Pirandello, agli studi sul folclore del Pitré, ai saggi critici del De Lollis o alle traduzioni del Verdinois.

Accennato appena a tale problema fondamentale, che tende ad identificare, volta per volta, la natura dei vari film; a immetterli nei differenti generi ad essi propri, rompendo quella unità nella quale finora si è inteso accomunarli, e ricordato l'altro problema, quello dell'autore del film, che, come è noto, si risolve comunemente — e arbitrariamente — attribuendone la paternità, in ogni circostanza, al regista; veniamo ai film di Powell e Pressburger, cui poc'anzi accennavamo. Potremmo, in questo caso, attribuirne ad essi la paternità, ad essi, che, perdipiú, ne sono di solito autori del soggetto e della regia, nonché produttori?

In Powell e Pressburger paternità spaziale e temporale coinciderebbero, a prima vista, almeno nelle più lontane loro realizzazioni. Ma nei *Racconti di Hoffmann* la stessa soluzione non può essere accettata, e neppure, in parte, in *Scarpette rosse* — il balletto — o in *Scala al paradiso* — la seduta «ultraterrena». In *Racconti di Hoffmann* la regía si concreta in uno «spazio» che è stato tutto creato dall'architetto Hein Heckroth, con figure da lui vestite e caratterizzate: ad essi resta il trattamento e la distorsione grafica di una spazialità che ha per contenuto e forma il lavoro e l'invenzione di Hein Heckroth, il quale offre il vero tessuto di tutta la vicenda, talché d'ogni inquadratura non ci interessa tanto il libretto o la musica o il canto, quanto piuttosto quel vero «racconto visivo» che offrono le inquadrature, una dietro l'altra, formulando immagini sempre nuove che non il regista ha costituito ma l'architetto-costumista, con una tale ricchezza che il film potrebbe quasi assomigliarsi a un «film sull'arte»: l'arte di Hein Heckroth.

Una convenzione, ripetiamo, vuole che l'autore del film sia il regista. Spesso, nei casi migliori, e nei peggiori, ciò è vero; autore della *Terra trema* è Visconti e del *Monello* è Chaplin e di *Silenzio è d'oro* è Clair; di *Messalina* è autore Gallone e di *Sansone e Dalila* Cecil De Mille.

Ma, per concludere, assai piú spesso, e ciò avviene nella maggior parte dei casi allorché si tratta di règisti di professione — poiché vi sono registi artigiani e registi poeti — non è errato ricercare nell'opera cinematografica l'autore temporale e quello spaziale, e ammettere nel film un confluire di autorità e paternità diverse che si dividono, quale per un conto, quale per l'altro, le stesse temporalità e spazialità dell'opera cinematografica. Sono i film dove si sente una preminenza minore del regista creatore e unificatore (e dove sarebbe troppo comodo asserire che il *metteur en scène* «scegliendo crea»).

Autore del film, in linea di principio, resta il regista, e ne accettiamo la convenzione; ma, come in tutte le cose, pronti a correggere questo criterio quando diventi insostenibile; aperti sempre a tutte le possibilità ed a tutte le sorprese.

* * *

Chi è Hein Heckroth? Credo che sia la prima volta che, in una rivista cinematografica, ci si occupa specialmente di questo artista, per quanto non siano mancate le occasioni, poniamo alla Mostra di Venezia, di accorgersi della sua opera e di dargli un riconoscimento, né piú né meno come avvenne l'anno scorso per Peter Pendrey, autore dei costumi e delle scene di *Murder in the Cathedral.*

Hein Heckroth è nato a Giessen, in Germania, alla fine del secolo scorso. Fece parte, dopo la prima guerra mondiale, del non ristretto gruppo di artisti tedeschi che rinnovò lo spettacolo fino alla

affermazione di quell'espressionismo cinematografico che ebbe i suoi maggiori rappresentanti negli architetti di *Gabinetto del dottor Caligari,* Hermann Warm, Walter Reimann, Walter Rohrig, nell'architetto-regista Fritz Lang, nei registi Friedrich Murnau e Joseph Von Sternberg — che arricchirono, contemporaneamente a Cavalcanti e ad Autant-Lara, le possibilità e i mezzi della regía cinematografica, contribuendo essi stessi a tutti i problemi figurativi del film, collaborando alla creazione delle scene e dei costumi.

Nascevano in questo periodo altri architetti famosi: Alfred Junge, che in Germania disegnava le scene di vari film, tra cui *Salto mortale* di Dupont, e che per Dupont creava in Gran Bretagna le scene di *Piccadilly* e *Cape Forlorn;* Andre Andreiev, che aveva disegnato *Teresa Raquin, Dreigroschenoper, Golem.*

E' in questi architetti che si possono ritrovare le origini del movimento scenografico europeo che ebbe per maggiori rappresentanti in Francia Lazare Meerson e il suo allievo Alexandre Trauner, in Gran Bretagna gli stessi, emigrati, Junge e Andreiev, oltre a John Bryan (*Grandi speranze* e *Olivier Twist*), Ralph Brinton (*Odd man out*), Laurence Irving (*Pygmalion*), Roger Furse (*Amleto*), Vincent Korda (*Enrico VIII, Don Giovanni, Primula rossa, Things to come*), Oliver Messel (*Cesare e Cleopatra*), Michael Relph (*They came to the city*), Paul Sheriff (*Henry V*): allievi, alcuni di essi, dello Junge e dell'Andreiev.

Allorché l'espressionismo cinematografico in Germania giunse in fondo alla sua parabola discendente, non per la stanchezza dei suoi rappresentanti, ma per l'esodo, cui essi si videro obbligati, dagli studi dell'UFA; e i registi, i produttori, gli attori, gli stessi scenografi, passarono in Francia, in Gran Bretagna, in America, anche Heckroth, che aveva partecipato attivamente alla lotta intellettuale per l'affermazione di idee nuove, e che prevalentemente aveva svolto la propria attività, fin dall'età di venti anni, come scenografo e costumista di balletto, emigrò definitivamente dalla Germania, dove aveva studiato a Francoforte, a Monaco, a Dusseldorf, prima di completare i suoi studi a Parigi.

Fin dal 1924, insieme al coreografo Kurt Jooss, Heckroth aveva iniziato un movimento rivoluzionario contro il realismo derivante dalle teorie di Gordon Craig e di Adolph Appia. Nel 1932 lo ritroviamo con Kurt Jooss, scritturato dalla sua compagnia di balletti, per la quale disegnò le scene e i costumi di « Green Table » che vinsero il primo premio ad un concorso internazionale tenutosi nella capitale francese. « Green Table » fu rappresentato per la prima volta al Théatre des Champs Elysées il 3 luglio 1932.

Nel 1935 Hein Heckroth passò in Gran Bretagna dove fu scritturato dall'International Ballet Company.

Scrive Deryck Lynham a proposito di « Green Table » e di altri

balletti del Jooss (cui Hein Heckroth dette una collaborazione di primaria importanza), nella sua « Storia del balletto » (1):

« I balletti adattati dal Jooss tendono a suddividersi in due categorie ben distinte: quelli di vena filosofica e quelli di vena piú leggera. « The Green Table » ne rimane il piú popolare. E' un tributo al genio di Jooss, ed allo stesso tempo un triste commento sulla stupidità dell'uomo; il triste umorismo delle scene di apertura e di chiusura con i diplomatici, cosí perfettamente caratterizzati dalle maschere di Hein Heckroth, attorno alla tavola verde e alla sinistra figura del profittatore, si sente vero nel 1945 come tredici anni prima. Le evoluzioni di vasti eserciti sono rese senza esagerati aiuti scenici, come le donne profughe e la Vecchia Madre rendono con straordinaria convinzione le sofferenze delle donne, vere martiri di tutte le guerre. Lo stesso Jooss, nella parte della morte infaticabile e sempre vittoriosa, terrificante per il Profittatore, gentile verso la pietosa piccola Prostituta, e rifugio sicuro per la Madre stanca, ci dà una memorabile esecuzione. Il cinico sincopato della partitura di Franz Cohen nelle scene di « Green Table » sfocia in un ritmo singhiozzante per sottolineare la danza della Morte che è, sempre, ovunque presente. I gruppi hanno una scultorea bellezza, che forse raggiunge la perfezione nella quarta scena, in cui i costumi drappeggiati dei profughi contribuiscono alla bellezza della linea.

« The Big City », rappresentato per la prima volta al Teatro di Colonia il 21 novembre 1932, rende bene l'impressione del dramma costante delle emozioni umane eccitate dal febbrile tumulto della vita moderna. Il cambiamento della sala da ballo dei lavoratori nell'elegante *salon de danse* è di effetto straordinario, giacché era un riuscito contrasto tra la danza degenerata del mondo elegante e le danze « apache », tutto sentimento, dei lavoratori, alle quali la partitura di Alexander Tansman (Sonatina Transatlantica) si adatta perfettamente, mentre i costumi di Hein Heckroth sono un intelligente adattamento degli abiti contemporanei. In questa scena il *pas de deux* tra il Giovane Lavoratore e una delle operaie è tra le danze piú eccitanti che si siano viste sulle scene moderne.

« Pandora », rappresentato per la prima volta il 26 gennaio 1944 all'Art Theatre di Cambridge, su musica di Robert Gerhard, ci sembra la piú bella composizione di Jooss e tuttavia si rimane con l'impressione che, realizzando la sua idea, qualcosa gli sia sfuggito. Forse ciò si deve alla insolita lunghezza del balletto, con un intervallo di cinque minuti appena, in un'epoca in cui siamo ben poco abituati a mantenere viva e costante la nostra attenzione per tanto tempo. Il simbolismo è oscuro, a volte, e la drammatica intensità è tale che il significato completo di ciascuna scena lo si può interamente comprendere solo la seconda o terza volta che si vede il balletto, in contrasto, tutto ciò, con la solita semplicità dei lavori del Jooss. La danza di Hans Zullig, nel secondo movimento, è una delle piú belle del repertorio e Noelle de Mosa nella parte di « Pandora » riesce a dare una meravigliosa interpretazione di tipo orientale con un movimento che raramente sanno rendere con successo i ballerini occidentali. L'immagine della « Macchina Mostro » una delle creature liberate dalla scatola di Pandora, che attraverso l'incontinenza dell'uomo porta infelicità invece che vera ricchezza, è introdotta a forza, con movimenti che talvolta ricordano la Danza della Morte in « The Green Table » benché, per sortire il voluto effetto, dovrebbe essere eseguita con la medesima maestria mostrata dal Jooss in questo ruolo. I costumi di Hein Heckroth per i mostri sono meno felici di quanto non siano di solito nei suoi lavori, improntati tutti ad uno straordinario ingegno.

Un altro balletto con tema filosofico, « The Prodigal Son » (musica di F. A. Cihen, costumi di Dimitri Bouchène, 1933), è particolarmente notevole per la esecuzione di biblica semplicità e dignità del Jooss nella parte del « Padre ».

(1) La « Storia del balletto » di Deryck Lynham è stata tradotta nel 1952 in Italia per le Edizioni Macchia, che ne hanno offerto una impeccabile presentazione. L'estratto del volume, che riportiamo, offre un primo e pregevole esempio dell'interesse che presenta la pubblicazione per gli studiosi dello spettacolo, e in special modo del « balletto ».

Tra i balletti di tema piú leggero è « A Spring Tale », rappresentato per la prima volta allo Shakespeare Memorial Theatre (Stratford-on-Avon, 2 febbraio 1939). Appartiene al genere particolare della favola e non manca di una morale sempre presente, il cui significato è chiaro per chi vuole trovarcelo. La mistura di fantasia, di umorismo senza artificio e di romanticismo è mantenuta in tutto il balletto e trova un'eco nella partitura di Franz Cohen. Hans Zullig, che forse è il migliore ballerino dei nostri giorni, è di un'efficacia sorprendente nella parte del « Principe ». I virili esercizi nel castello e il finale *pas de deux* con Ula Soederbaum nella parte della « Principessa » oltre a dare un conveniente clima al balletto classificano l'esecuzione dello Zullig tra le sue migliori. I costumi sono tra i piú riusciti di Hein Heckroth.

« Company at the Manor », sulla « Sonata di Primavera » di Beethoven, rappresentato per la prima volta all'Arts Theatre di Cambridge il 15 febbraio 1943, è delizioso per il suo ingegnoso umorismo e la « caratterizzazione di movimento » di ciascun ruolo. Anche le parti piú piccole — e questa è una caratteristica del lavoro di Jooss — sono studiate nei minimi dettagli con appena un po' di esagerazione nel movimento e nei variopinti costumi di Doris Zinkeisen per accentuare i caratteri senza renderli grotteschi ed impossibili.

Altre produzioni di vena piú leggera sono « The Seven Heroes » (adattamento musicale di F. A. Cohen di una musica di Purcell, costumi e scenari di Hein Heckroth), piacevole adattamento della favola dei fratelli Grimm, e « A Ball in Old Vienna » (musica di Joseph Lanner, costumi di Aino Siimola, 1932).

Due produzioni che non rientrano in alcune delle precedenti categorie ma sanno piuttosto di « danze poema » sono « Pavane » (musica di Ravel, costumi di Sigurd Leeder, 1929) e « Ballade » (musica di John Colman, costumi di Hein Heckroth, 1935) in cui Jooss riesce a rendere, con una stilizzazione sempre contenuta nei limiti, un senso di tensione quasi insopportabile. Ciò è possibile per la straordinaria abilità dei ballerini di Jooss particolarmente allenati a perdere la loro identità nei vari ruoli, pur rimanendo sempre individuali sulle esecuzioni. Zullig e Alexander danno interpretazioni completamente diverse nel ruolo del «Giovane » in « Big City », e tuttavia entrambi sono il « Giovane » senza piú essere né Zullig né Alexander. Allo stesso modo, quando nell'agosto 1945 durante la stagione al Winter Garden di Londra, Simone Genard, originale creatore della parte, fu sostituito per breve periodo da Yoma Sassburg nella parte del « Cocchiere » in « Company at the Manor », abbiamo visto un « Cocchiere » diverso, ma non ci è mai sorto il dubbio che quello non fosse un cocchiere, che stava scorrazzando per le strade di campagna proprio davanti ai nostri occhi.

Per tutti questi balletti lo stesso Jooss ha fornito il soggetto e il successo è dovuto al suo talento di drammaturgo non meno che alla sua abilità di coreografo. Egli ha saputo creare la danza-dramma.

Non possiamo dare che un breve cenno sulla direzione del movimento di Jooss nelle produzioni del Saddler's Wells Opera, « Il Matrimonio di Figaro » e « Il Flauto Magico ».

Il coreografo deve dare il suo contributo sia all'opera che al dramma, sempre che abbia una conoscenza del movimento non limitata ai modelli del balletto classico. Altro esempio importante è la direzione dei gruppi e del movimnto di Robert Helpmann nella produzione Old Vic di « Peer Gynt » nel 1945, da ritenersi certamente uno dei maggiori succesi nel movimento di scena.

E' ancora troppo presto per poter dare un giudizio sugli esperimenti coreografici degli allievi di Jooss, Sigurd Leder e Hans Zullig, ciascuno dei quali ha prodotto un balletto, « Sailor's Fancy » (musica tratta dalle melodie popolari di Martin Penny, scenari e costumi di Hein Heckroth, Ars Theatre, Cambridge, 17 febbraio 1943) e « Le Bousquet » (musica di Rameau, adattata da Martin Penny, scenari e costumi di Doris Zinkeisen, Ars Theatre, Cambridge, 31 gennaio 1945) ».

* * *

Michael Powell ed Emeric Pressburger arricchirono la loro *équipe* di un collaboratore come Hein Heckroth nel dopoguerra, al momento in cui iniziarono una serie di film a colori, preceduta da pellicole in bianco e nero realizzate dal solo Powell (Pressburger ne era spesso lo scenarista), o dirette in collaborazione da entrambi, e da qualche film a colori, come *Ladro di Bagdad,* che il Powell aveva firmato, in qualità di co-regista, insieme a Ludwig Berger e Tim Whelan.

Nelle grandi produzioni cinematografiche britanniche di questi ultimi anni — sia detto per inciso — non mancano gli insuccessi: ne sono esempio *Cesare e Cleopatra* diretto da Gabriel Pascal e *Anna Karenina* di Duvivier, e, se si vuole, anche *Saraband of Dead Lovers* di Basil Dearden, e *Gone to Earth* degli stessi Powell e Pressburger: ma se v'è un aspetto di queste produzioni che rimane inattaccabile, esso è proprio quello che dà modo a costumisti come Cecil Beaton, o come G. K. Benda, o come Hein Heckroth, a scenografi come lo Junge, l'Andreiev, il Bryan, e altri da noi già ricordati, di offrire una collaborazione ora classica di linee e di ispirazione, ora romantica d'una piú o meno lontana paternità hoffmanniana, e sempre di una estrema coerenza stilistica. Hein Heckroth ha raggiunto forse, tra questi artisti, il massimo risultato, non tanto in *Red Shoes* quanto in *Tales of Hoffmann.*

Era stato iniziato alla tecnica cinematografica da John Bryan, lo scenografo di *Cesare e Cleopatra* e di *Oliver Twist,* e da Alfred Junge, che fu l'architetto di *Scala al paradiso* e *Narciso Nero,* ove Heckroth fu chiamato a disegnare i costumi.

Aveva sempre usato, nel suo lavoro per il teatro, nuovi e rivoluzionari effetti scenici: era logico che il valido contributo del suo acume nel campo dello spettacolo, e della sua capacità inventiva esplicata, come abbiamo visto, principalmente nel balletto, venissero richiesti anche nella realizzazione del film, e non soltanto come costumista, ma soprattutto come architetto scenico. Abituato all'esperimento, al lavoro di invenzione, è forse proprio in questo clima particolare di creazione artistica, come afferma anche Edward Carrick in *Art and Design in the Film,* che esso offre i risultati piú impressionanti. « Quando parla dei suoi esperimenti, egli dice che ha usato tutte le furberie e si è servito di qualsiasi macchina che gli capitasse tra le mani, ma arriva alla conclusione che tutte le macchine e tutto il denaro del mondo non servono a realizzare un buon lavoro se non si ha nulla da dire, se non c'è l'idea ».

In *Scala al paradiso* si esemplificava una tendenza del cinema britannico del dopoguerra, e rappresentata principalmente dai registi Powell e Pressburger: la utilizzazione di due motivi — uno reale ed uno fantastico — che si alternano nel medesimo film. In *Scala al paradiso* la realtà viene rappresentata in technicolor, l'ultraterreno torna in bianco e nero, e resta alla scena ideata dallo Junge ed ai costumi inventati o utilizzati dallo Heckroth il com-

pito di mantenere il tono artificiale, con tenui legami che consentano un passaggio fluido dall'una stilizzazione all'altra. Ma *Scala al paradiso* enuncia anche un contrasto, o una indecisione, esistente in Powell e Pressburger piú che in altri registi, tra naturalismo e fantasia. I loro film sono in prevalenza naturalistici (non realistici); poi subentra l'elemento artificiale, che in *Scala al paradiso* e *Narciso Nero* è ancora trattenuto, in *Red Shoes* e *Tales of Hoffmann* è impetuoso e folgorante. Ma questa vittoria, che è tutta espressionista, non si deve forse ad Hein Heckroth?

Senza l'intervento dell'architetto-scenografo creatore, questa vittoria non sarebbe stata raggiunta. Powell e Pressburger avrebbero ancora alternato origini naturalistiche ed azzardi espressionistici (come ne vedremo nel bianconero *The Small Back Room*). I loro film non sarebbero pervenuti ad una «spazialità» poetica, ma rimasti in quel buon mestiere, in quella aurea mediocritas, che appartiene alla maggioranza dei registi artigiani. La persistenza del naturalismo li avrebbe costretti a questo risultato minore, da cui prima dei loro migliori film a colori non si erano mai distaccati. Ma la regía di Powell e Pressburger pare riscattarsi — seppure non sempre — in *Red Shoes* e in *Tales of Hoffmann*. Perché? Non si può pensare per il fatto che, forse, è stato Hein Heckroth ad arrivare là dove Powell e Pressburger da soli non avrebbero potuto? Ed ecco che il problema delle responsabilità si ripropone. Ecco come — conoscendo gli altri film di Powell e Pressburger — noi possiamo stabilire fin dove essi sono arrivati; e dove gli altri collaboratori. Se un passo piú lungo è stato compiuto, esso non è dovuto che all'elemento nuovo dei loro ultimi film: alla scenografia di Hein Heckroth.

Sarebbe inesatto trarre da queste considerazioni un principio: che la statura dei collaboratori del film non è sempre, di necessità, inferiore a quella del regista?

L'elemento naturalistico è evidente, in Powell e Pressburger, in film come *The Edge of the World* (*Al margine del mondo*), racconto di vita rurale nello Shetland, nella solitudine e nella terribile bellezza di Foula, un'isola abbandonata.

In *I know where I'm going* (*So dove vado*) è ancora la remota vita agreste, con i fianchi nudi dei monti e le isole inghirlandate dalla tempesta. 49*th Parallel* (*Gli invasori*) è un film lontano dall'epicentro della guerra, ambientato tra le montagne e i laghi del Canada.

In *Gone to Earth* (*La volpe*) l'artificiale e la suggestione del colore sono rinvenuti nella vita della campagna e nella caccia alla volpe. *Black Narcissus* potrebbe essere il film dell'irreale, ma nella realtà ci riportano di continuo le montagne e la foresta nonostante i gelidi interni del palazzo divenuto sede del convento. Le caratteristiche stilistiche dello Junge, talvolta sobrio nella decorazione, si riscontrano anche in *Scala al paradiso*. Ma questo film, quando

non si entra nella finzione, è del piú acuto naturalismo, cui lo porta l'acceso technicolor nelle vedute delle strade di accesso all'aeroporto.

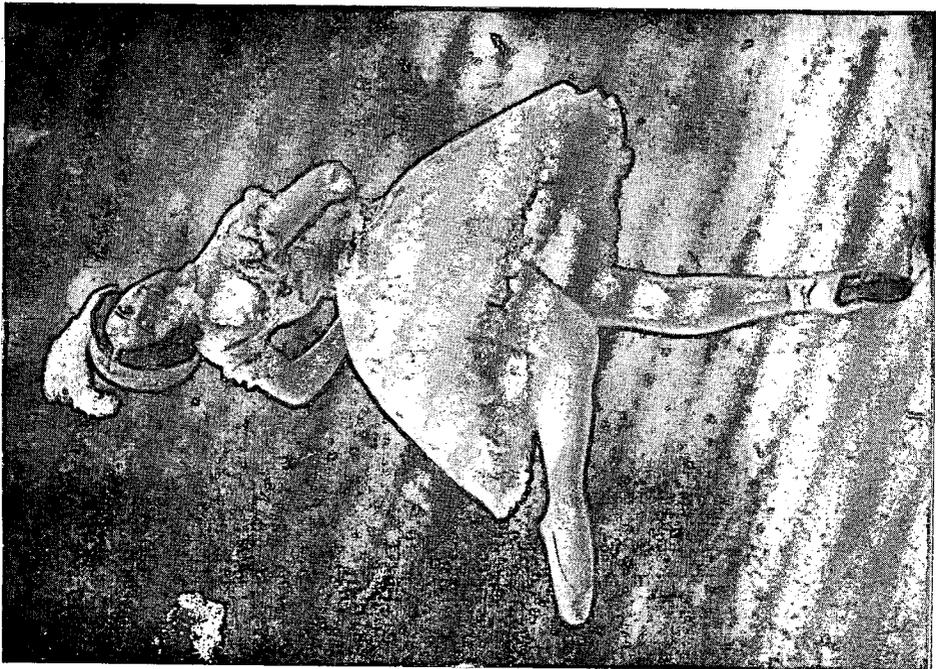
Anche *Elusive Pimpernel,* nel finale sulla riva del mare, offre un quadro naturalistico. A testimoniare le velleità espressioniste dei registi ricordati potrebbe restare *The Small Back Room.*

V'è, qui, una sequenza tipicamente antinaturalistica, magica, che dimostra la suggestione che esercita nei due registi il loro contrario: l'espressionismo. Osserva anche Dilys Powell in *Britain to-day,* aprile 1949, a proposito di *The Small Back Room (La piccola stanza di fondo,* nome dato ai laboratori scientifici durante la guerra):

« E' un film che si orienta verso l'artificiale, anzi verso lo scenario di elaborata artificialità. Ma vi sono anche, di quando in quando, scene di vita senza artificio. La vicenda è, in parte, racconto di avventure esteriori e, in parte, indagine di un conflitto interno. Nel romanzo di Balchin, l'accento era posto quasi interamente sul dissidio interiore: il protagonista appariva un uomo saggio agli occhi di tutti meno che ai propri e il lettore rimaneva con una specie di esasperata compassione per un uomo che denigrava se stesso al punto di respingere la prova del proprio eroismo. Nel film, l'accento è spostato. Il personaggio centrale è ancora un uomo in lotta con i suoi dubbi, ma tali dubbi si dissipano quando egli compie un atto di coraggio fisico.

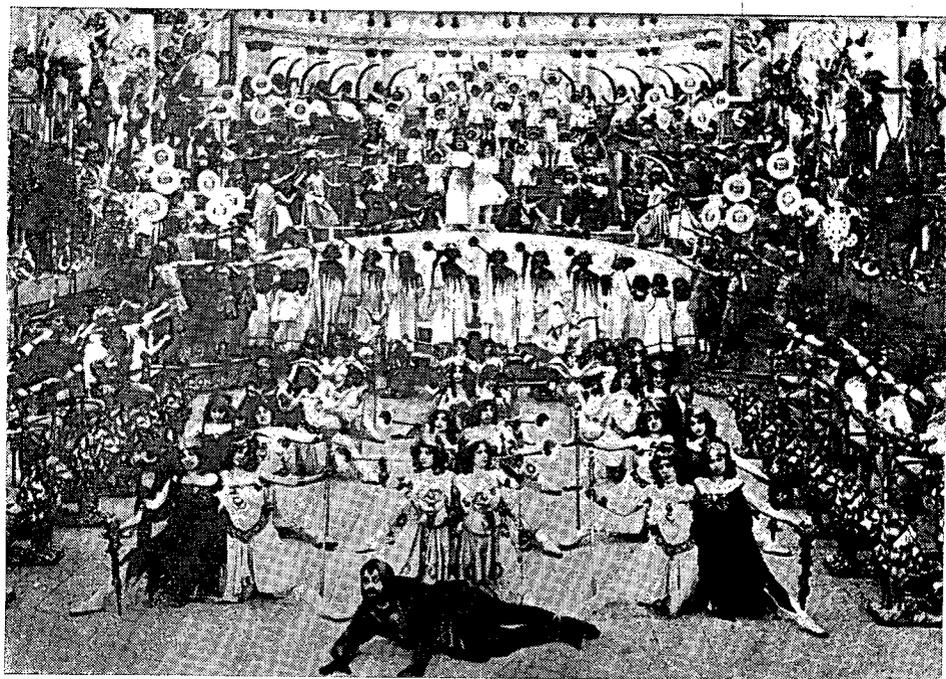
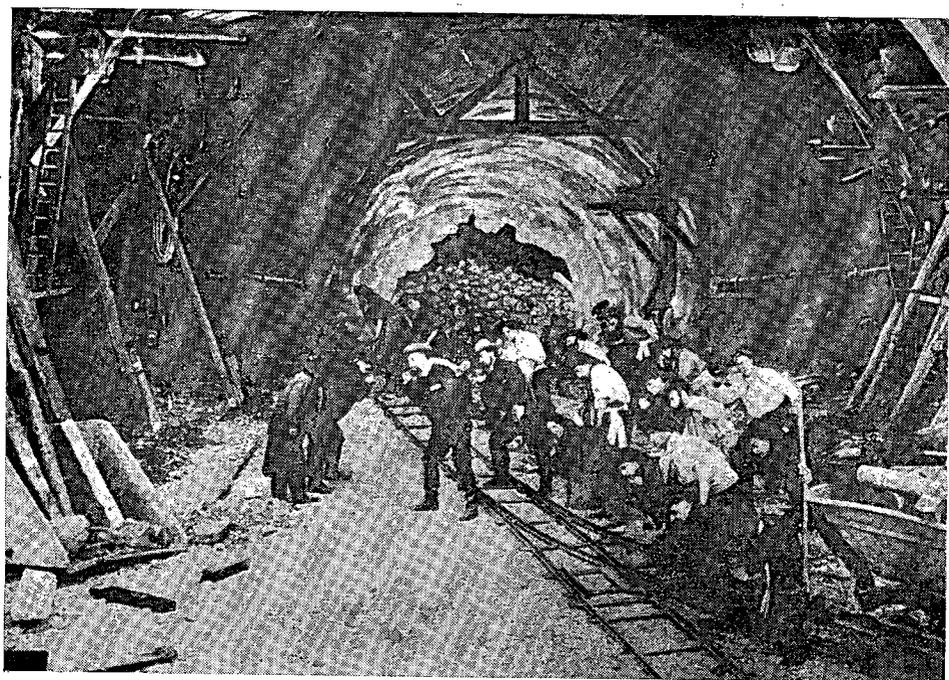
Forse, il cinema non si è sentito in forze adeguate per affrontare il problema della mortificazione e seguirlo fino alle estreme conseguenze. E bisogna riconoscere che i punti in cui *The Small Back Room* tenta di esteriorizzare le interne lotte del protagonista, sono i meno riusciti. Forse, abbiamo superato i metodi espressionistici con cui il cinema tedesco, nel decennio 1920-30, suggeriva il processo del pensiero. In ogni modo, la scena del film in cui il protagonista lotta contro la propria bramosia di whisky oggi ci colpisce come antiquata ed esagerata. Ma in genere il lavoro raggiunge un'eccezionale esattezza nell'evocazione di stati d'animo; e quando vi è una nota falsa, come per esempio nelle scene del circolo notturno, lo spettatore risente il contrasto.

La scena si alterna tra Londra in tempo di guerra e la campagna inglese; il protagonista è uno scienziato alle dipendenze di un ufficio governativo segreto. Egli si trova alle prese con una nuova e sconosciuta arma nazista: una bomba automatica che, gettata qua e là in zone campestri isolate, è riuscita a uccidere numerosi bambini e altre innocenti persone ignare. Lo sfondo dell'ufficio governativo è ben delineato. V'è la scena di una riunione tra le diverse sezioni dell'ufficio, che richiama molto vividamente gl'intrighi, le gelosie, le antipatie personali, da una parte, e, dall'altra parte, il lavoro gravoso e devoto delle sezioni segretissime del Servizio civile. Ma il racconto raggiunge il punto culminante quando si fa il tentativo di smontare una delle misteriose bombe; ed è proprio qui che si mostra il valore dello scenario naturale.

La bomba, che ha l'apparenza innocua d'una bottiglia, giace sporgente dalla ghiaia in un tratto di spiaggia solitaria; si scava un solco longitudinale, da cui lo scienziato effettua le prove preliminari di reazione al metallo e al calore, prima di affrontare direttamente l'ordigno, afferrarlo e accingersi a rimuoverne la capsula. Le riprese in studio sono state interrotte con riprese localizzate, in modo da lasciare lo spettatore convinto che David Ferrar, l'attore che interpreta lo scienziato, stia veramente sudando e lottando sulla spiaggia del Dorset. Ma il colpo emotivo di questo punto è dato dalla spiaggia ghiaiosa sciacquata da un mare placido, i gabbiani che stridono mentre la comitiva degli ingegneri militari osserva e attende in distanza ascoltando con il telefono da campo il minuto rendiconto che l'uomo fa d'ogni suo atto.

Excelsior (La Civiltà - 1ª Ballerina Signorina Galimberti)

Excelsior (L'Oscurantismo - 1º Mimo Signor Beruccini)

Excelsior (Elettricità, Telegrafo e Telefono)

Excelsior (L'Italia, la Luce e la Civiltà)

Excelsior (Nel regno della luce)

Excelsior (Traforo del Moncenisio)

The Serpentine Dance con Annabelle Whitford Moore (1894)

La danza con bandiere eseguita da Loïe Fuller

Il Powell e il Pressburger hanno ben compreso il valore del contrasto fra il ristretto ambito della lotta dell'uomo contro il pericolo e l'immensa serenità della natura ».

* * *

Come narra Jack Cardiff, l'operatore dei film a colori di Powell e Pressburger, durante la realizzazione di *Scala al paradiso* si faceva già allusione, per quanto in grande segretezza, al grandioso progetto di *Red Shoes*:

Durante la lavorazione di *Scala al Paradiso* si parlava di *Scarpette Rosse* a mezza voce. Coloro che erano già ammiratori del « balletto » come forma d'arte, discutendo con noi profani il pro e il contro di questa nuova produzione, alzavano gli occhi al cielo con aria di commiserazione. Idea predominante era che i fortunati inclusi nel « cast » tecnico ed artistico di questo film avrebbero dovuto compenetrarsi nel vero spirito del balletto cosí che il cinema non lo profanasse piú come nel passato. Debbo confessare che a quel tempo in materia di balletti ero piuttosto ignorante. Tanto io che gli altri prescelti per *Scarpette Rosse*, ricevemmo dei biglietti per l'Opera piuttosto frequentemente. Durante quell'anno frequentai regolarmente tal tipo di spettacolo e in breve tempo ne divenni entusiasta, anzi me ne innamorai addirittura. Per parecchie settimane, la mattina mi recai alla scuola di danza di Madame Volkova, onde studiare l'atmosfera speciale di una scuola di ballerine. Quelle stesse ragazze, che la sera prima mi erano parse incantevoli sulla scena nei loro « tutú » erano lí, sfinite dalla fatica, coperte di costumi da lavoro rappezzati e sdruciti, con un vecchio pullover sulle spalle ed un cencio qualunque legato sulla testa. Ma ciò che mi fece maggiormente impressione, fu la dignitosità di alcune di quelle fanciulle che dall'età di dieci anni studiavano danza. Esse amano il loro lavoro cosí entusiasticamente da resistere alle lunghe faticose ore di allenamento, alla esiguità della loro paga, alle rinuncie che la loro arte comporta. Chiunque le osservi da vicino si convince che esse non danzano che per amore della danza.

In quel tempo feci alcune prove in bianco e nero al rallentatore, scegliendo come soggetto qualcuna delle ballerine di Madame Volkova. Quando proiettammo le prove da me fatte, ci accorgemmo che potevamo usare, con discrezione, di alcuni trucchi: proiezione ritardata e accelerazioni e differenti angolazioni, che nel film sarebbero stati notati. E' strano come alcuni semplici movimenti sembrino imperfetti alla normale velocità di 24 fotogrammi al secondo. Si rese cosí necessario accelerare o rallentare, a seconda dei casi, il ritmo della macchina da presa.

L'adattamento cinematografico di un balletto dovrebbe essere considerato un'arte del tutto particolare. E cosí pure la fotografia coreografica abbisogna di una tecnica completamente nuova.

La musica eloquente e brillante composta da Brian Easdale fu incisa nella esecuzione della Royal Philarmonic Orchestra, diretta da Sir Thomas Bechman, prima che noi iniziassimo il lavoro del film. Le scene di Hein Heckroth, non meno belle e suggestive della musica, furono fotografate in Technicolor e unite con la musica stessa. Era veramente appassionante vedere gradatamente il balletto prendere forma sul modello ideato con disegni. Tutti, artisti e tecnici lavoravano con enorme interesse e specialmente gli elettricisti. Infatti, questo film ha rivelato l'importanza dell'addetto ai riflettori.

Un sistema d'illuminazione speciale è stato espressamente studiato e realizzato per questa produzione e sono occorsi dei mesi per costruire le lenti e montare, in tempo per le riprese, un super riflettore di 300 Ampers, raffreddato ad acqua e capace di emanare a 30 metri di distanza una luce di 400 metri candele. E' questa prodigiosa innovazione tecnica che ha concorso enormemente a rendere sullo schermo quella speciale atmosfera di palcoscenico per cui il balletto è ancor piú fantasmagorico che non sulla scena.

Altra cosa che ci apparve del tutto singolare fu la maniera fantastica e irreale di truccarsi dei danzatori. Il primo giorno che Moira Shearer apparve negli stabilimenti con il trucco che essa usa nelle rappresentazioni in teatro, ci sembrò che fosse per lo schermo troppo stravagante. Ma la distanza della macchina da presa ne raddolcí e fuse gli effetti. Dopo pochi giorni ci eravamo cosí abituati a quel genere di trucco che, quando Moira Shearer ci apparve con il normale cerone cinematografico, ci sembrò quasi slavata.

Fu *Scarpette rosse* che consentí ad Hein Heckroth la grande affermazione nel campo cinematografico.

La prima idea del film era stata lanciata dal Powell e del Pressburger. (Ma perché non avrebbero dovuto pensarvi per la vicinanza e la consuetudine di lavoro con una delle maggiori personalità del balletto inglese?). *Red Shoes* avrebbe dovuto comprendere un balletto ispirato alla famosa favola di Andersen, musicato da Brian Easdale. Ma fu l'architetto che, con la sua fervida immaginazione, dette vita al soggetto. Seguendo le direttive dei registi, Heckroth creò una serie di centoventi bozzetti. Rese figurativamente affascinante, nelle sue pitture a olio, il racconto e l'epilogo, e vi inserí anche una sequenza impressionistica, in cui la prima ballerina vede situazioni e stati d'animo propri della sua vita, riflessi nello svolgimento della danza.

I bozzetti furono ripresi in technicolor, e presentati sullo schermo insieme al commento musicale, come se fossero disegni animati. I ballerini, pertanto, ebbero modo di « vedere » e arricchire con la propria immaginazione il balletto anche prima che il film fosse iniziato.

Il lavoro di Heckroth, a quel che fecero apprendere le informazioni pubblicitarie della J. Arthur Rank Organisation (Eagle Lion, oggi divenuta Rank Film), fu tra i piú vasti e complessi. I centoventi bozzetti non rappresentavano che l'inizio. Heckroth disegnò i costumi dei primi ballerini e quelli dei componenti il corpo di ballo, insieme a ventidue impressionanti maschere per una speciale sequenza. Impiantò appositamente, negli stabilimenti, un reparto di sartoria. E' un lavoro, questo, affidato normalmente agli abbigliatori estranei alla produzione cinematografica, poiché il reparto guardaroba non si limita che ai necessari ritocchi. Heckroth ebbe cosí modo di sorvegliare di persona la confezione di ognuno dei costumi. Soltanto quelli di Moira Shearer furono confezionati da Madame Boss, che fu costumista presso il Teatro Imperiale di Mosca, e ideati, per la parte moderna, da Jacques Fath, Carven e Mattli.

Heckroth disegnò le scene e i costumi per le tre versioni de « Il lago dei cigni », la prima con Moira Shearer al piccolo Teatro Mercurio, la seconda con Moira Shearer e Robert Helpmann al Teatro dell'Opera di Montecarlo, la terza con la ballerina francese Ludmilla Tcherina e Helpmann. Inoltre creò le scene ed i costumi per altri balletti: « Cuore di Fuoco » (Tcherina e Helpmann), « Coppelia » (Moira Shearer e Helpmann), « La Boutique Fantasque »

(Moira Shearer e Leonide Massine), « Les Sylphides » (Moira Shearer e Helpmann) e « Giselle » (Tcherina e Helpmann).

A parte i balletti, Heckroth ideò anche bellissime scene moderne, quali il salone da ballo di Mayfair, il lussuoso appartamento e i sontuosi uffici a Parigi e Monte Carlo. Egli inoltre riprodusse alcuni famosi edifici quali il Covent Garden, il Teatro Mercurio ed il Café de Paris a Monte Carlo.

Sembra quasi impossibile che un uomo solo abbia potuto portare a termine una mole di lavoro cosí complessa. Eppure Heckroth era forse l'unica persona, in Gran Bretagna, competente in tanti e diversi campi, e capace di compiere questa opera.

Dopo *Scarpette rosse* fu la volta di *Tales of Hoffmann*. La fatica fu, forse, anche maggiore. Si trattava, questa volta, di girare non una o piú sequenze di balletto in un film, ma di concepire un intero film come un balletto. Lo spunto fu offerto dal libretto dei *Racconti di Hoffmann*, musicato da Offenbach.

Il film è concepito secondo il seguente prospetto, che ne riassume le varie parti:

PROLOGO E RACCONTO DI STELLA. — La scena inizia nel teatro dell'Opera di una vecchia città universitaria della Germania. Hoffmann, un ex studente, siede nella platea ammirando il balletto. Egli è innamorato di Stella, la prima ballerina, che gli appare come la personificazione dei suoi perduti amori. Stella si esibisce nel balletto della « Libellula ».

Una sinistra figura spia fra le quinte. E' Lindorf, Genio del Male, nemico di Hoffmann, il quale intercetta una lettera d'amore che Stella invia al poeta.

Nell'intervallo, Hoffmann si reca nella taverna di Luthero. Qui viene festeggiato da un gruppo di giovani studenti. Egli domanda: « Vi piacerebbe ascoltare la storia dei miei folli amori? ». Gli studenti, iniseme a Nicklaus, compagno di Hoffmann che lo ha sempre seguito nelle sue avventure, lo ascoltano.

RACCONTO DI OLIMPIA. — A Parigi, Spalanzani e Coppelius, due fabbricanti di marionette, stanno per portare a termine il loro capolavoro: Olimpia, una bellissima bambola a grandezza naturale. Li aiuta Cocciniglia. Mentre Coppelius fabbrica gli occhi, Olimpia è sdraiata come se dormisse. Arriva Hoffmann, studente volenteroso ma timido. Egli, che è in compagnia di Nicklaus, si innamora di Olimpia a prima vista. Coppelius vede in Hoffmann un promettente cliente e gli vende un paio di occhiali magici che fanno apparire le marionette e le bambole giacenti nel laboratorio, compresa Olimpia, vive, come per incanto.

Spalanzani e Coppelius litigano sulla proprietà di Olimpia ed infine Spalanzani truffa il suo socio acquistando la bambola con un assegno privo di valore.

Ma Coppelius si accorge dell'inganno. Egli si vendica distruggendo Olimpia. Hoffmann, pallido e sconvolto, comprende la verità. Vede le marionette. Vede i pezzi della bambola Olimpia. Una molla rotta scatta e vibra nell'aria...

RACCONTO DI GIULIETTA. — E' notte, a Venezia. L'acqua della laguna si agita, s'increspa e sulla superficie prende forma il riflesso del volto di Giulietta. In una gondola siedono Giulietta e Dapertutto. Giulietta è una bellissima cortigiana completamente in potere del sinistro accompagnatore. Gli inviati giungono al Palazzo di Giulietta. Tra loro si trovano Hoffmann e Nicklaus. Sulla terrazza galleggiante vediamo Schlemil innamorato senza speranza di Giulietta al quale il Genio del Male ha tolto l'ombra.

Nicklaus chiama Hoffmann e, vicino ad un grande specchio, lo scongiura di non cedere al fascino perverso di Giulietta. Dapertutto nascosto li ascolta. Giulietta è già riuscita ad impossessarsi ed a consegnargli l'anima di Schlemil; ora il Genio del Male le ordina di impossessarsi di quella di Hoffmann e di privarlo conseguentemente della sua immagine riflessa nello specchio. Hoffmann entra e soccombe al fascino di Giulietta.

Schlemil sfida Hoffmann al duello e lo precede su di una gondola che li attende. Schlemil rimane ucciso ed Hoffmann ottiene la chiave della stanza di Giulietta. Egli si precipita al Palazzo sicuro di trovarla ad attenderlo, invece trova nell'alcova della cortigiana il nano Pitichinaccio che ride pazzamente. Disperato, Hoffmann scaglia la chiave contro lo specchio che si spezza e gli ridona di colpo la sua immagine. Egli ha infranto l'incantesimo.

EPILOGO. — Nella fantasia esasperata di Hoffmann riappaiono le figure dei suoi amori: Olimpia e Giulietta. Egli vede Coppelius con Olimpia. Il sinistro personaggio si toglie la maschera per rivelare Lindorf, il Genio del Male. Quindi alle spalle di Giulietta ecco apparire Dapertutto: ma è ancora una volta il travestimento di Lindorf, genio malefico di Hoffmann.

Nel teatro dell'Opera ha luogo il finale del balletto di Stella. Cala il sipario. Nella taverna di Luthero gli intervenuti, incantati, ascoltano Hoffmann. Egli seguita a raccontare e mentre parla, nella esaltazione scopre che il suo destino è nella poesia. Stella appare sulla porta della Taverna e assiste silenziosa alla scena rendendosi conto che egli, avendo trovato la sua via, non ha piú bisogno di lei. Anche Lindorf si accorge che Hoffmann non potrà piú soccombere al suo malefico incantesimo, si avvicina allora a Stella ed insieme si allontanano dalla Taverna.

Se danza, canto, fotografia, montaggio e regía di questo film, obbligherebbero, ciascuno, ad un esame a parte, da compiersi da elementi «specializzati», ciò a maggior ragione dovrebbe verificarsi per la parte architettonico-scenografica e costumistica.

La maggiore innovazione da registrare in questo film, a mio parere, è la *scenografia orizzontale,* che finora non avevo osservato che nella pista del circo (una sorta di schermo rotondo, visto da gradinate che salgono), e in regie teatrali alla Max Reinhardt (nel genere degli spettacoli del Circus Theatre) di cui si potrebbe ritrovare esempio nella recente edizione di Luchino Visconti, per l'« Oreste », al Teatro Quirino di Roma.

La scenografia orizzontale era già apparsa, nel cinema, negli scacchi del *Girotondo di lancieri* di D'Ambra e della *Vedova allegra* di Lubitsch, nelle cinecoreografie di Busby Berkeley e nello stesso *Scala al paradiso,* di cui è architetto Alfred Junge: dove la scena « fantastica » rappresenta, appunto, un'arena liscia e bianca, con i sobri elementi decorativi dei dischi bianchi in rilievo. Le riprese di *Tales of Hoffmann* avvengono frequentemente dall'alto, e non sono piú gli « alzati », ma la composizione, l'arredamento, il disegno a terra (magari il disegno di una scala) che nella figuratività dell'ambiente acquistano parte preponderante. Tavole imbandite, riprese da una gru, con tovaglie candide, con piatti colmi di frutta, con fiori e macchie di colore; grosse foglie rotonde, teste e stelle, tappeti, cuscini, infine l'acqua della laguna: sono tali elementi a costi-

tuire il fondo della scena, ed è quasi una scenografia che si ispira al giardinaggio (1).

In *Tales of Hoffmann*, naturalmente, gli elementi *verticali* non sono meno importanti. Si nota come non manchino velari e tendaggi, allo stesso modo che nei palcoscenici; o come, tali elementi, vengano rappresentati da oggetti e accessori di tipica provenienza tedesca: ad esempio i candelieri (che ricordano quelli di Lang), i quali qui diventano rigurgitanti di colore. E ponti, come nell'episodio di Venezia, e guglie, statue, gruppi di automi come negli orologi di Norimberga. Al finale, una scena spaziosa, lunghissima, aereata, fa pensare a una scenografia di « Rosalinda » (« Così è se vi pare », regía di Luchino Visconti) ideata da Salvador Dalí, mentre, in altri momenti, certi elementi surreali sono da ricollegarsi alla tradizione francese (Bérard). I costumi offrono singolari caratterizzazioni: quello del Mago Coppelius, i cui capelli sono simili alle ragnatele del suo laboratorio, o alle colossali molle dell'orologio che si perdono nell'impiantito; quello della libellula, che sembra uscita dall'acqua e dal bosco; quello dell'ufficiale dal volto cinereo, dagli alamari bianchi che somigliano alle ossa di un morto, e potrebbero ravvicinarsi alla finanziera del *Vampiro* di Murnau, che ricorda, anch'essa, lo scheletro. V'è, in tutti questi abbigliamenti, il succo di una fantasia irrompente, ricchissima: che si ritrova anche negli abiti dei personaggi di *Scala al paradiso* (corretti, nei costumi moderni, con sciarpe colorate od altri elementi che poi riappaiono, magari attraverso pochi segni, una striscia, negli abiti ultraterreni della sequenza in paradiso); nel costume delle suore di *Narciso nero,* nella varietà di abiti della *Volpe* (*Gone to Earth*), nelle sequenze fantastiche, o riadattamenti di scene e vestiti moderni, di *Red Shoes*.

Nelle « mostre degli orrori » di Monaco anche i quadri del giovane pittore Heckroth figuravano per il divertimento della borghesia tedesca, dileggiati e messi in berlina. Essi, invero, non ignoravano tutte le fantasie, le maschere, i mostri, gli spettri demoniaci, le astrazioni che formarono il bagaglio dell'espressionismo, cui l'ottuso naturalismo hitleriano non poteva che dichiarare guerra: quegli stessi « mostri » e « maschere » e « magie » che sarebbero tornati in « Pandora », in « Spring Tale » e « Green Table », e poi in *Red Shoes* e in *Tales of Hoffmann*. Impossibilitato a continuare il proprio lavoro in patria, Heckroth, come abbiamo visto, riparò all'estero. Nel teatro, nel balletto, la personalità di Hein Heckroth venne sempre piú affermandosi. Oggi esaminandone la sola attività cinematografica, osserviamo come vengano a riassumersi in lui tutte le esperienze

(1) Ed ancora alla scenografia orizzontale fanno pensare quella sorta di aiuole, dipinte col gesso, dai misteriosi segni religiosi, di tradizione indiana, che si vedono in *Meera* di Dungan o in *The River* di Renoir. Ai citati esempi, forse, si è ispirata anche la scenografia di *Quo vadis?*, come parrebbe indicare la documentazione fotografica di *Cahiers du Cinéma* (n. 12).

dell'espressionismo tedesco, che, castigato in Alfred Junge e in Andre Andreiev, rifiorisce con *Red Shoes* e *Tales of Hoffmann*, per quanto filtrato attraverso il gusto parigino di Bérard o quello « programmaticamente paranoico » di Salvador Dalí.

* * *

Abbiamo usato, in questa notizia su Hein Heckroth, di documenti di diversa provenienza, che abbiamo preferito ritrascrivere. Difficile ci sarebbe stato stendere un saggio completo sull'arte di Hein Heckroth senza esserci potuti documentare dal vero nel corpo piú vasto della sua opera, che si è svolta principalmente nel balletto, di cui *Red Shoes* e *Tales of Hoffmann* non sono quindi che una continuazione.

Abbiamo la certezza tuttavia, per quanto costretti a molte lacune, di aver indicato ai nostri lettori una interessante personalità dello spettacolo contemporaneo, in quanto ideatore di architetture sceniche e di abbigliamenti che non sono tele dipinte e vestiti di manichini, ma ambienti e costumi la cui funzione nell'opera cinematografica torna a diventare, per merito di Hein Heckroth, di preponderante importanza.

Mario Verdone

Variazioni e commenti

La cinematografia sovietica e il film italiano

Molto spesso si domanda da noi, o oltre i confini d'Italia, da quale fonte, dopo la caduta del fascismo, vengono tanti bei film realisti italiani. La risposta che questi film, che in Italia sono chiamati da qualcuno film realisti, siano prodotti sotto l'influenza del film francese, non è adeguata.

I film francesi di Carné, Renoir, Duvivier, non traggono il soggetto dalla realtà, ma dalla letteratura: quindi di realtà non hanno che una vaga idea. Ben diversi sono i film neorealisti italiani che hanno per base la morale espressa in forme piú o meno appariscenti. I film neorealisti italiani sono prodotti direttamente o indirettamente sotto l'influenza dei film sovietici. La cinematografia sovietica ha dato, ancora nel periodo del fascismo, l'impulso alle ricerche che, anche se allora si limitavano alla teoria e alla critica, hanno aperto gli occhi ai giovani esperti di cinematografia italiana, ed hanno preparato il terreno per lo sviluppo futuro.

Sono le opere teoriche di Pudovkin, Eisenstein, Kulesov, e film come Incrociatore Potemkin, Madre, Terra, Verso la vita, Ciapajev, Il Professore Polezajev, *che hanno dato alla teoria, alla critica e alla storiografia italiana, le direttive necessarie. Il piú importante centro cinematografico italiano, "Il Centro Sperimentale di Cinematografia", usava temi e mezzi di insegnamento sovietico. La scuola sovietica ha avuto una grande influenza; si è aperta una nuova linea realistica e si è fatta apertamente dell'opposizione al formalismo, dando inizio alla nuova storia del film italiano, nuovamente oggi apprezzato. Prendiamo per esempio il film degli anni* 1913-1914, Assunta Spina, *in cui è evidente la tragedia popolare di Francesca Bertini, oppure il film di Nino Martoglio.* Sperduti nel buio, *il cui realismo supera e approfondisce*

l'incerto socialismo del dramma di Roberto Bracco, dal quale è tratto il soggetto. In questo film si nota la scena della disperazione e della miseria osservata dal finestrino della carrozza di un ricco banchiere. E mentre l'antifascismo da salotto non criticava il regime di Mussolini, il vero antifascismo, alimentato dalla scuola sovietica, dimostrava teoricamente ed energicamente la giusta strada del film, la strada del socialismo.

Il Centro Sperimentale di Cinematografia era investito veramente di una grande autorità. Il film sovietico in Italia, anche se "tollerato" dal fascismo, era riconosciuto come il film piú progressista del mondo, sia dal punto di vista artistico che da quello morale.

L'insegnamento tratto da questo film ha influenzato la linea tradizionale del realismo italiano che nella produzione potrà servirsi delle espressioni nazionali. E cosí in Italia, quando la situazione storica è cambiata, quando è stato possibile unire alla lotta contro il fascismo e il nazismo tutte le forze vive e sane del popolo, quando finalmente il mostro della reazione è stato mortalmente ferito, l'educazione degli scienziati e teorici sovietici ha prodotto i suoi migliori film quali per esempio Roma città aperta, Il sole sorge ancora, Caccia tragica. *Abbiamo trovato la strada e abbiamo potuto finalmente dare cosí un nuovo soggetto ideologico, una nuova forma.*

Tale è il frutto della scuola sovietica, tale è il debito degli artisti cinematografici italiani verso la grande cinematografia sovietica.

Umberto Barbaro
Critico cinematografico
Membro del Consiglio Nazionale della Pace

(da *Svet Sovetu*, n. 39, Praga).

Ciò che scrive Umberto Barbaro in Svet Sovetu, *evidentemente trattovi da un motivo tanto piú compatibile in un italiano lontano dalla sua patria, e costretto ad accontentare i suoi padroni, è — nonostante tutto — tale da far trasecolare. Cosa possono pensarne Rossellini e De Sica (mentre non abbiamo nulla in contrario ad esclu-*

derne il giovane De Santis) cui verrebbe attribuita questa discendenza dalla cinematografia sovietica, loro che probabilmente non hanno mai visto i film dal Barbaro citati, benché soltanto da essi avrebbero dovuto trarre, come ritiene il Barbaro, «le direttive necessarie»?

Un altro punto che desta meraviglia è il fatto che era il Centro Sperimentale di Cinematografia, anche ai tempi del fascismo, che pensava a divulgare le idee sovietiche. E allora come fanno ora a sostenere, coloro cui fa comodo, che, ai tempi del fascismo, il Centro si manteneva « obiettivo », al di fuori delle direttive politiche?

A meno che l'obiettività non consista nell'avere due direttive: una ufficiale, per la facciata, e l'altra, segreta, di riserva, da alternare secondo le esigenze.

Ma forse il pasticcio è ancora più ridicolo là dove si ritiene che il realismo italiano è di discendenza sovietica perché persino in film come Assunta Spina *e* Sperduti nel buio *v'era un fondo socialista.*

Ora tutti sanno che Assunta Spina *è del* 1914, Sperduti nel buio *quasi a lui contemporaneo, e i film russi citati dal Barbaro risalgono, al più lontano, al* 1925.

Cosicché, vero è, come han tosto capito intelligenti critici francesi, quale il Bazin, nel seguire la retrospettiva muta italiana a Venezia, che il neo-realismo si ricollega idealmente a quei film di Gustavo Serena e Nino Martoglio; ma vero anche è che Serena e Martoglio non hanno niente a che vedere coi film sovietici.

Bianco e Nero

Olivier, Shakespeare ed il Rinascimento

E' merito della critica più avanzata sui films olivieriani aver riconosciuto il carattere di ''traduzione'' di essi films. Naturalmente, tradurre non significa riprodurre pedissequamente l'originale, ché altrimenti si avrebbe l'esercitazione scolastica, la ''brutta fedele'', e nulla più; tradurre è un ricreare, rivivendo l'opera che si ha dinanzi alla luce del proprio sentire, delle proprie esperienze, di una formazione spirituale e culturale autonoma. Il problema delle cinematografie olivieriane consiste quindi nell'indagare con quale spirito, con quale bagaglio intellettuale il valente attore dell'Old Vic si sia accostato alla poesia shakesperiana.

Il sentimento fondamentale di Shakespeare, secondo le ultime interpretazioni della critica letteraria, è la unità dei contrasti, la umanità profonda e l'obbiettività per cui il tragico della vita vien superato in un possente equilibrio di bene e male, di gioia e dolore,

in un gioco appassionante di chiaroscuri, ch'è poi la vita stessa nel suo ritmo dialettico. Ora, in Olivier, non tanto questa visione universale dell'esistenza, questo senso comprensivo del destino umano, vien penetrato, quanto invece il senso particolare, preciso, storicamente circoscritto, di un periodo, di un mondo, di una civiltà. Non la sorte in genere dell'uomo, il suo eterno penare ed il suo eterno gioire, l'unità dei suoi contrasti, muove Olivier a ricercare nuovi significati nell'opera di Shakespeare. E' la sorte di un dato uomo che lo interessa, dell'uomo rinascimentale, con i suoi concetti della virtú e della fortuna, con il senso pagano della vita, il fremito di energia, la volontà di potenza e la sete machiavellica d'azione.

Poesia del mondo rinascimentale, filtrata attraverso la lettura di Shakespeare: questa la formula, del resto fallace come tutte le formule, in cui limiteremmo l'esperienza artistica di Olivier. Poesia, in quanto il Rinascimento non è visto con l'occhio freddo e vigile dell'archeologo dal Nostro, bensí con l'attenzione di chi accarezzi con la fantasia e vagheggi un mondo perduto, e gli paia quasi d'avventurarsi in un regno del mito; raggiunta attraverso Shakespeare poichè, come vedremo, la lettura poetica di Olivier è sempre forzata nel senso di questa sua sensibilità.

*L'*Henry V *film è pienamente significativo degli ideali e dell'esperienza del suo creatore. E' un dramma storico, di quelli che lo Shakespeare scrisse per mettere in luce le virtú della propria stirpe, avendo come fonti i celebratori di esse, quali i cronisti Holinshed ed Halle. Il sentimento shakespeariano s'avverte poco in quest'opera, tutta vibrante d'entusiasmo patriottico e nazionalistico. Artisticamente, la figura di Henry V è debole e schematica, presentando un "cliché" di prode, nobile e valoroso re britannico, una specie di "pius Aeneas" e Goffredo di Buglione messi insieme. Questo voluto moralismo patriottico (Shakespeare visse in un'epoca che vedeva il sorgere e l'affermarsi dei destini britannici) intacca ed opprime la rappresentazione artistica. Olivier scelse questo dramma secondario per due ragioni, una pratica e contingente, l'altra profonda ed interiore.*

Con l'imperversare della seconda guerra mondiale si delineò uno dei momenti piú tragici della storia inglese, ed al tempo stesso quello in cui maggiormente occorreva ricorrere ai grandi esempi di virtú patria e di glorie nazionali. Allora gl'inglesi sentirono rinascere in petto la fiamma delle antiche lotte, lo spirito guerriero, l'energia vitale; e tornarono ad ascoltare la sinfonia della vita nell'artista che avea ritratto in drammatico scontro tutte le passioni, tutte le forze, tutte le tragedie umane, in Shakespeare. Di lui piú che l'universalità, piú che lo spirito aristocratico, la libertà di fantasia ed il calore dell'immaginazione, ricercarono la tensione spirituale, la vitalità, il corposo ed il sanguigno, l'eroico ed il romantico. Amarono di lui i drammi storici, le figure dei re caval-

*lereschi, l'esaltazione patriottica. Questo fu il motivo pratico che spinse Olivier a dar loro il messaggio di valore, d'eroismo e di vittoria dell'*Henry V.

Ma piú profonda ed intima era la sua predilezione per questo dramma: traducendolo, egli, con la cura e lo spirito di un umanista, con la fantasia d'un ricercatore di miti, ricreava il mondo perduto del Quattrocento, facendone la cornice d'una celebrazione della giovinezza eroica d'Inghilterra, che può ricordare quella wagneriana dell'ardore teutonico nei ''Nibelunghi''. La cultura in Olivier diviene poesia, perchè riscaldata da un sentimento estetico della vita, da uno slancio umano, da un entusiasmo sincero. In Henry V *film, lo spirito del traduttore si orienta verso l'appassionata ricostruzione di un mondo permeato di esigenze, d'ideali, di forme di vita rinascimentali; ricostruzione perseguita con gusto finissimo della stampa storica (costumi, atteggiamenti, ambientazioni, scenografia), con una perfetta aderenza al mondo spirituale descritto (si veda la presentazione dei vari signori dell'epoca, « virtuosi » e machiavellici: e questa descrizione è ben olivieriana, perché demandata soprattutto alle note fisiche degli individui ed al mezzo cinematografico, certi movimenti di macchina o chiaroscuri rivelatori di stato d'animo), con acuta sensibilità pittorica.*

Manca in Olivier l'universale umano di Shakespeare: i suoi Enrico, Caterina ecc. non sono caratteri a tutto tondo (come, del resto, non lo erano nell'originale; ma proprio per questo Olivier li ha scelti!). Difettano di movimento psicologico, di vita. Ma la umanità del mondo olivieriano è in quella sua ricostruzione artistico-culturale del Quattrocento, in quella nostalgica idealizzazione.

Si veda solo la finezza con cui è descritta da Olivier una battaglia del '400. Essa ha tutto quel carattere decorativo, di battaglia da parata, quel fasto, quel rutilare di colori e di armi, che immediatamente ti colpisce nelle rappresentazioni belliche del '400, ad es. in Paolo Uccello (''Battaglia di S. Romano'' agli Uffizi o l'altra della Galleria di Londra) od in Piero della Francesca (affresco con la ''Disfatta di Cosroe'', in S. Francesco d'Arezzo). Predomina in essa il concetto artistico e cavalleresco della guerra, la rappresentazione di battaglie individuali, di corpo a corpo, in cui rifulgono il valore, il coraggio, l'eroismo del singolo, dell'uomo, questo centro del mondo nella concezione rinascimentale della vita. La battaglia di parata offre modo all'artista di sbizzarirsi nel ritrarre fantasticamente il movimento ed i colori: i cavalli con le loro ricche bardature e gualdrappe a schacchi, lo sventolio di variopinti stendardi, la giostra multicolore e fiammeggiante dei gruppi d'armati. Sono motivi d'arte quattrocentesca e rinascimentale che Olivier ha fedelmente ripreso, e per cui potremmo indicare come modelli appunto l'Uccello e Piero della Francesca, la scuola di Raffaello, il Wouwerman, il van Orley, i fiamminghi (Vermeyen, Suellinck, De Wael, Van der Meulen, Van Dyck ecc.). Il dolore umano, l'ama-

rezza per l'inutile combattere, l'elegia cristiana ed universale sui dolori ed orrori della guerra, sono voci che non giungono al cuore dell'apollineo Olivier.

Apollo, non Dionisio lo attrae: ed egli è tutto profondato nel suo sogno estetico d'una perduta civiltà, nella sua nostalgica poesia del passato.

Dunque, Olivier polarizza la sua sensibilità sul lato rinascimentale della poesia di Shakespeare, rendendolo con grande finezza storica. Ma la finezza storica è poesia? Può esserlo in certi casi: allorché diviene arma sottile di un moralista che voglia condannare, nelle incongruenze e nella follia di una data società, quelle umane in genere, com'è il caso del nostro Manzoni; od allorché s'accompagni ad una disposizione d'animo come quella di Olivier, idealmente contemporaneo al mondo da lui descritto. Del resto, anche quando la cultura non riesce a purificarsi nell'arte, Henry V *è sempre opera di sapiente ricostruzione, di finissima cinematografia (dando a questo termine il valore che, recentemente con il Croce, ha assunto nella critica letteraria quello di ''letteratura'').*

La qualità ed i limiti dell'interpretazione shakespeariana di Olivier si chiariscono all'esame dell'altra sua opera, Hamlet. *Qui il vagheggiamento rinascimentale è meno insistente, ma pur sempre in questa chiave è la traduzione. Per comprenderla, occorre rendersi conto di come appaia l'*Hamlet *shakespeariano nelle ricostruzioni della critica. Secondo il Goethe, Amleto è una quercia piantata in un vaso che non avrebbe dovuto raccogliere se non fiori leggiadri: una natura pura nobile e morale impari alla grande prova richiestagli. Il poeta del ''Faust'' si basava soprattutto sui monologhi, per il suo giudizio, e quindi non colse la figura dello Shakespeare nella sua interezza lirica. La vera tragedia di Amleto, nelle ultime interpretazioni (Schlegel, Coleridge, Croce) è quella della debolezza della volontà che non riesce a determinarsi, della logica che mina l'energia, dell'intimo dissidio tra pensiero ed azione. La potenza tragica d'Amleto è nel suo bisogno d'agire, d'affrontare la sorte, cui contrasta il ripugnare della volontà che non riesce a darsi ragione dell'umano destino. ''Essere o non essere: questo è il problema''. E l'essere significa agire, esser sottomessi alla legge temporale dei fenomeni, procedere ad una determinazione della volontà. Questo il nodo tragico, di grande umanità e modernissimo, creato da Shakespeare con la pallida figura del loico principe di Danimarca.*

In Olivier, la tragedia della volontà, il pensiero che corrode il vivere, non esistono. Il suo Hamlet è un eroe machiavellico e ''virtuoso'' (la virtú rinascimentale, s'intende), e s'accosta all'interpretazione del Bradley, che considerava Amleto un forte principe il quale, nella sua piú occulta e recondita spiritualità, cova forme di vita e di pensiero romantiche avant-lettre. Lo Hamlet olivieriano non esita a decidere le proprie azioni, anzi le conduce con esuberanza; ed il suo ritratto è ''corposo'' (prestanza fisica, maschia energia, virilità). Eroe

machiavellico piú che shakespeariano, Hamlet diviene in Olivier un simbolo di attivismo rinascimentale; c'è in lui quell'indomito vigore, quella tragicità, quella possanza che si sprigiona dalle figure di guerrieri dei pittori del '4 e '500. Il monologo sulla torre appare solo l'inevitabile momento di sconforto d'un uomo d'azione deluso nei suoi ideali: ne ebbero, di questi momenti, i romantici, ne ebbe il Foscolo.

C'è quindi, anche in Hamlet *film, il mondo rinascimentale, sia pure visto nel suo lato piú tumultuoso, sanguigno, machiavellico. Ed Olivier probabilmente s'ispira, ricco della propria esperienza nei riguardi del teatro classico inglese, ai drammaturghi rinascimentali dell'età elisabettiana, piú che allo stesso Shakespeare. Si sentono in talune scene (il duello e la catastofe finale, l'urto con la madre dal nudo seno, l'uccisione di Polonio, lo scontro con Ofelia) influssi del macabro e sensuale e violento dramma elisabettiano, dai ''senechiani'' a Kyd, a Thomas Preston, a Greene ed a Marlowe. E la follia di Amleto (tema caro al Rinascimento: si pensi ad Erasmo, anzichè una passione della logica, com'è in Shakespeare, è descritta con quei tratti allucinati e paurosi che sono nella ''Spanish Tragedie'' di Kyd.*

Se in Henry V *film la rappresentazione artistica si basa completamente sulla rievocazione umanistica e sul gusto storico, in* Hamlet *film si basa su un motivo in parte shakespeariano: ed è quel senso di mistero, quell'atmosfera di sogno e d'incubo di cui Shakespeare amò circonfondere, come d'un alone stregato, i suoi drammi, ''libri aperti del Destino, in cui il vento della commossa vita soffia, e qua e là li sfoglia violento''. (Goethe).*

Il poetico di Hamlet *film è la sua aura di mistero. Questa ''suspense'' lirica si creà attraverso intensi rapporti chiaroscurali, che testimoniano della sensibilità pittorica di Olivier: dal gravitare di luci ed ombre intorno alla figura di Hamlet riverso sul trono, al desolato biancheggiare dei flutti che vanno ad infrangersi sugli scogli di Elsinore; dalle fiaccole dei comici, che tagliano la notte come nembi di fuoco, all'attesa nella nebbia, culminante nell'apparizione dello spettro. E' una pagina di grande intensità: dapprima s'odono i rumori dell'orgia, e luci festose sfilacciano i contorni delle tenebre, poi, mentre il canto s'allontana e le nordiche nebbie s'addensano, s'ode un sibilo, e lo spirito d'Amleto, il loico sofferente, è rapito a cose piú alte. La stessa atmosfera di religioso mistero troviamo in un poeta assai lontano per tempi e per spirito, Virgilio:*

> « Questo bosco » il re dice « e questa vetta
> frondosa, non si sa qual dio, ma un dio
> l'abita. Credono gli Arcadi aver visto
> esso Giove talor che con la destra
> la bruna egida scuote e aduna i nembi »
>
> (Eneide, VIII)

Per queste atmosfere di mistero, Olivier ebbe come maestri probabilment i nordici, Sjöstrom e Stiller. Ironia della sorte, piú si studia questo artista, tante volte accusato di non essere "cinematografico", e piú ci si accorge della ricchezza del suo linguaggio filmico, e della molteplicità delle fonti onde procede. Nell'ultimo cinema, per trovate un impegno linguistico pari a quello di Olivier, bisogna approdare alla tumultuosa riva di Welles.

*A dare valore all'*Hamlet *film, si unisce la vivida intuizione di talune situazioni e personaggi: la polifonica severità delle esequie di Amleto, rientrante nell'ambito di quella celebrazione rinascimentale dell'eroe, ch'è il carattere dell'arte olivieriana; il lirismo di Ofelia. Olivier ha "sentito" Ofelia come nessun altro personaggio: ed ha creato con accenti di vera poesia la figura di questa timida vergine che l'amore soltanto fa dimentica di ogni reticenza e pronta al piú grande sacrificio. Per poter dire "Io amo" a gran voce, Ofelia rovescerebbe il mondo: è la poesia delle donne moderne di tutte le letterature, Francesca, Giulietta, Margherita. Ofelia vive per l'amore, pur non conoscendolo; per esso desidera e teme, vaneggia e sogna. Trema e gioisce allorché il principe Amleto la prende e la tocca a lungo, le giace col capo in grembo. Parla e pensa col cuore della fanciulla intatta ma conscia che tra poco non lo sarà piú, e si strugge nel pensiero di quel giorno, in un'aspettativa densa di timore. Sul suo bel corpo virgineo si conclude la sua tragedia di fiore soffocato sullo stelo. Quel corpo scivola sulle acque che lo sostengono, lieve come se molti veli lo sorreggessero, in un trionfo di fiori e di morte.*

Soluzione degna di un vero poeta, non naturalistica ma liricissima. Ed il dialogo qui, come vogliono gli esteti del cinema, si fonde con l'immagine, e diviene un sommesso murmure di suoni indistinti che accompagna dolcemente la cadenza ritmica del quadro.

Guido Gerosa

Cinema e narrativa in America e in Italia

L'influenza del cinema sulla narrativa americana si esplica soprattutto nella tendenza rappresentativa e obiettiva, determinandovi una forte accentuazione dei caratteri esteriori e concreti.

In altri casi il riferimento a certi procedimenti cinematografici è di ordine diverso, si riporta cioè alla tecnica dei cambiamenti di piano e di ripresa. Talvolta l'obiettivo, per cosí dire, dell'autore si sposta proprio come al cinema, quando la macchina da presa indietreggia o avanza in un "travelling", per farci scoprire una parte di scena che non conoscevamo ancora. Altrettanto spesso il romanzo adopera un procedimento analogo a quello della "dissolvenza incrociata" (per cui un'immagine si trasforma gradatamente

in un'altra) allo scopo di mantenere la continuità al racconto senza rinunciare all'apparente obiettività. Se l'autore passasse rapidamente da una scena all'altra, il lettore ne risentirebbe un colpo che, distruggendo l'atmosfera romanzesca, lo farebbe tornare bruscamente alla realtà e non potrebbe fare a meno di ricordare che sta leggendo una storia immaginaria raccontata da una terza persona, invece di partecipare a una vera vicenda che si svolge effettivamente dinanzi ai suoi occi.

Si può trovare un tipico esempio di dissolvenza incrociata nel primo capitolo di John O' Hara ''Appuntamento a Samarra''. E' la notte di Natale. I due sposi Irma e Lute sono a letto; Lute dorme; Irma pensa, poi guarda l'ora: sono le tre e venti.

Le viene in mente, allora, il gran ballo che sta in quel momento svolgendo al club della cittadina, al quale lei non ha mai potuto partecipare perché il marito non ha abbastanza quattrini. Pensa allora che se avesse sposato Julian English oggi sarebbe stata socia del club — pure non avrebbe voluto cambiare, per tutto l'oro del mondo, la sua vita con quella della moglie di English — chissà mai cosa staranno facendo Julian e la moglie in quel momento... probabilmente una delle loro solite litigate... A questo punto la scena cambia.

Sentiamo che la macchina da presa scivola via insensibilmente e ci troviamo trasportati, attraverso la mediazione della fantasticheria di Irma, nel ''fumoir'' del club dove si trovano in quel momento Julian e Caroline.

Lo stesso metodo segue anche Caldwell al IV capitolo de ''La via del tabacco''. Ada pensa a Pearl, sua figlia, e a poco a poco i suoi pensieri diventano quelli stessi di Pearl. Dapprima crediamo che sia la stessa Ada che sta pensando, poi, invece, a un tratto ci accorgiamo che l'obiettivo si è spostato da Ada a Pearl e che ora è Pearl stessa che pensa. Esempi del genere se ne possono trovare a iosa nella narrativa americana. Non c'è bisogno di sottolineare la frequenza con cui i registi si servono di questo procedimento, volendo passare dolcemente, senza bruscare troppo l'occhio dello spettatore, da un pezzo di montaggio successivo, per rendersi conto di quanto sia tipicamente cinematografico.

Anche l'uso del ''crossing up'', serve piú o meno allo stesso scopo, in letteratura, a eliminare cioè quelle frasette di collegamento tipo: ''Nel frattempo la contessa...''; oppure: ''Mentre ciò avveniva alla parrocchia...'', che nei romanzi classici intervengono ogni momento a ricordarci la presenza spesso estranea e agghiacciante del narratore. Nei romanzi dei secoli scorsi avveniva pure che l'autore si curasse di incrociare tra loro parecchi avvenimenti, ma il racconto rimaneva poi sostanzialmente lineare. L'intrigo a un certo punto si frazionava e il lettore era costretto a seguire separatamente due diversi destini.

Nel romanzo moderno la sovrapposizione dei quadri non è piú imposta come allora unicamente dalla necessità di movimentare l'azione, ma anche da una preoccupazione di ordine estetico. Gli scrittori di oggi sanno che da questa sovrapposizione di quadri si sprigionerà un effetto artistico dovuto al loro urto nella nostra coscienza, scaturirà in un lampo come per una visione, la verità che l'autore vuole comunicarci.

Il crossing-up *nel film non consiste solo nell'oscillare da un avvenimento a un altro che si svolge simultaneamente, consiste anche anche nell'oscillare dal presente al passato come in* Le jour se lève *di Carné.*

Il regista in genere si limita a descrivere nel racconto due storie, due serie di avvenimenti.

La maggior parte dei romanzieri (vedi Faulkner) segue discretamente il suo esempio. Alcuni giungono perfino intramezzarne parecchi, con esito piú o meno felice (vedi "Contrappunto" di Huxley).

Lo scopo essenziale della "dissolvenza" e del "crossing up" nel romanzo consiste nell'eliminare le viete formule di transizione rispettanto l'illusione di "iperrealtà" cui tende la tecnica obiettiva.

Anche questi procedimenti tratti dalla tecnica cinematografica, o meglio diventati piú consueti dacché li adopera il cinema, servono dunque a rendere piú attuabile l'istanza dell'oggettività e della concretezza.

Si arriva, quindi, alla conclusione che quasi tutte le innovazioni tecniche di derivazione cinematografica sono nel romanzo americano in funzione della tecnica obiettiva e rappresentativa.

In questa narrativa vi sono però anche altre caratteristiche, al cui sviluppo l'azione del cinema non può essere considerata estra nea. Intendo alludere alla tendenza dinamica e a quella temporale che in letteratura si riferiscono al ritmo e alla durata dei racconti. Naturalmente in questo caso bisogna piú che mai tener presente il generico influsso dei tempi che naturalmente precede il fenomeno cinematografico. Tuttavia in alcuni brani di letteratura moderna che avremo agio di esaminare meglio in seguito, occupandoci dei narratori italiani, il ritmo della narrazione non può fare a meno di richiamare quello di certi pellicole cinematografiche in cui i quadri si succedono affrettatamente, con taglio netto, dando al film un tono veloce, leggero oppure incalzante e drammatico a seconda dei casi. "Velocità" di S. Lewis può dare un'idea adeguata delle notevoli conseguenze nella letteratura americana dell'applicazione del ritmo dinamico cinematografico.

Il senso dell'istantaneità cinematografica si può trovare, forse meglio che altrove, nei romanzi di Hemingway, descriventi delle azioni di brevissima durata, intense ed effimere. Il tempo dello scrittore americano è il presente. L'istante è l'unica dimensione temporale ch'egli possieda veramente. Tutt'al piú, qualche volta, nell'istante egli riuscirà a integrare anche il passato, ma il futuro gli

è precluso. La tragedia di tutti i suoi personaggi è proprio quella di essere come prigionieri del presente. Da qui deriva forse quella impressione di tacita, calma disperazione che scaturisce dai suoi romanzi.

Come Robert Jordan, il protagonista di "Per chi suona la campana" costretto a vivere intensamente nel tempo di tre notti, tutta una vita di felicità e di amore, cosí anche l'autore ama condensare un gran numero di avvenimenti individuali e sociali in una breve durata.

Il successo delle opere di Hemingway si spiega facilmente per il valore esemplare ch'esse hanno anche in questo senso. Il dramma del tempo, ridotto alla fugace dimensione dell'istante, cosí sentito dalla coscienza moderna, si rispecchia con altrettanta puntualità nell'opera dell'americano e nell'arte del film.

Le innovazioni della letteratura d'oltreoceano riguardano dunque principalmente uno stile, che attinge largamente ai modelli cinematografici ispirati ai gusti e allo spirito dell'epoca.

Il contenuto umano dei romanzi americani non presenta in fondo caratteri di novità assoluta. E' la tecnica soprattutto, è il modo narrativo che ci appare nuovo e contemporaneo.

La narrativa americana in certi casi non fa che restituirci riinterpretati secondo la sensibilità moderna della civiltà industriale, cinematografica, dinamica, materialistica, ecc., i prodotti di correnti letterarie già largamente scontate in Europa. Verismo, naturalismo, futurismo, simbolismo, romanticismo, ecc., tornato di volta in volta nelle loro opere letterarie, riambientati modernamente con significato e forza originale e nuova. Hanno torto alcuni critici di considerare i romanzi americani delle imitazioni inferiori ai modelli da cui hanno tratto ispirazione. Da un pezzo nella storia della letteratura non esistono piú novità sostanziali e assolute, ma solo delle serie di ritorni di forme e interpretazioni della vita riproducentisi secondo lo spirito dell'epoca in cui sorgono. Il realismo, per esempio, di Zola o di Verga che, a suo tempo, sembrò tanto rivoluzionario non lo ritroviamo in forma diversa relativa all'esigenza dei tempi, in Boccaccio o nell'Aretino? La novità in arte consiste nel saper interpretare valori immutabili, aspirazioni ed esigenze cicliche dell'umanità alla luce rigeneratrice dell'epoca.

Noi stiamo oggi passando attraverso un periodo improntato a un arido e squallido materialismo. E non contribuisce certo a farcelo superare il bisogno sempre crescente di dinamismo e l'urgenza di riportare al loro senso concreto le cose.

La spiritualità, le capacità intellettuali piú profonde in noi si sono impoverite, esaurite.

I romanzieri americani che hanno dimostrato di essere i piú sensibili alle correnti della nuova civiltà, sono ben diversi da quelli dei secoli scorsi, non si preoccupano tanto di appagare la moralità e l'intellettualità del lettore che non è piú ricco di spiritualità e di sentimenti elevati come un tempo, non si curano di approfondire il

carattere intimo, l'anima individuale dei loro personaggi e di dare un significato trascendente alle loro vicende, ma si limitano spesso, seguendo anche in questo l'esempio della maggior parte delle narrazioni cinematografiche, a descrivere l'attività esteriore dei loro eroi, a dare un senso effimero e superficiale alle loro storie.

La vita e la psicologia della maggior parte degli eroi dei romanzi americani moderni sono prive di ideali, ridotte a una meccanicità brutale che si anima solo a contatto di interessi meschini e di passioni rudimentali.

Tutt'al piú e in casi molto rari, solo quando l'autore raggiunge una compiuta, espressione artistica può capitare che da una apparente aridità, da una esposizione volutamente nuda e desolata scaturisca nostalgicamente, per contrasto, una vaga aspirazione spirituale e sentimentale. Come un film, se è diretto da un grande regista, cosí anche un romanzo colla stessa tecnica ellittica può arrivare a trascendere la realtà, a esprimere un significato metafisico, pur senza accennarvi esplicitamente. "Santuario" di Faulkner non desta forse in chi lo legge come una smania di purezza, un impellente bisogno di riscatto, di evadere dal fango in cui è caduta l'umanità? Eppure non una sola volta Faulkner accenna a commentare il suo libro in questo senso. Ma qualsiasi persona che sia dotata di un minimo di sensibilità spirituale, che non sia un bruto, sente, leggendo "Santuario", che l'autore dietro le quinte è ben lungi dal volersi adagiare in compiacenti approvazioni, o in un'apatica, indifferente neutralità; ma è, anzi, sempre presente in una posizione dolorosamente polemica, quasi ascetica, proprio nei punti piú scabrosi e sordidi.

L'intento di Caldwell ne "La via del tabacco" è egualmente polemico. Sotto la scorza di quella vile umanità che non ha piú nulla di umano serpeggia una feroce ribellione. Il suo romanzo è una denuncia sociale. Anche la società avvilita e superficiale descritta da Dos Passos reca implicito in se stessa altrettanto chiaramente forse che in un'argomentazione filosofica o morale, la sua condanna,

La tecnica cinematografica adoperata da Dos Passos, da Faulkner, da Caldwell, dai maggiori scrittori americani serve a dare al lettore la vivida impressionante sensazione del vuoto, nel nulla, della disintegrazione in cui è piombata l'umanità, non manca quindi lo scopo, è anzi in questo caso, secondo la definizione di Sartre: "Une technique grosse de toute une metaphysique".

C. E. Magny trova che la nuova tecnica adoperata dagli scrittori americani è un mezzo per comunicare direttamente al lettore questa metafisica, rivolgendosi alla parte sensibile della sua anima per fargli ammettere una verità in modo piú violento e commovente anziché attraverso una serie di riflessioni astratte e di esercizi dialettici. Aggiunge poi che in questo modo la letteratura americana è riuscita a dare espressione letteraria alle profonde tendenze della nostra epoca, ha reso certe verità immediatamente sensibili a tutti e ha saputo darci una visione dell'uomo piú semplice e diretta e per

ciò piú universale di quella propria della nostra tradizione letteraria, sicché attraverso le sue opere principali è possibile intravedere la promessa di un nuovo umanesimo.

Tali conclusioni a me sembrano piuttosto affrettate. Sono d'accordo nel consentire che la narrativa americana ha per prima e con straordinaria aderenza ai tempi sensibilmente rappresentato la civiltà e la società moderna; sono d'accordo anche nel riconoscere che la letteratura di certi grandi romanzi americani genera degli effetti straordinariamente violenti e ommoventi, ma non mi pare di dover spingere il mio entusiasmo fino ad affermare che la visione dell'uomo, contenuta nella narrativa americana, sia piú universale di quella nella tradizione letteraria europea, per il solo fatto che è di essa piú semplice ed elementare, e a credere che da tale visione possa sorgere un nuovo umanesimo che informi di sé anche la nostra cara, vecchia civiltà. E' vero che l'efficacia della narrativa americana, improntata alla tecnica cinematografica, è fortissima, piú forte che in opere di stile tradizionale e astratto, ma è vero che è meno profonda e duratura, proprio perché si imprime spesso sulla parte sensitiva e non razionale dello spirito del lettore.

Quando poi essa assurge a una metafisica, trattasi di una metafisica di ordine negativo, di una denunzia cioè, senza risoluzione, della crisi della società moderna.

* * *

Cinema e romanzo americano sono tuttavia in anticipo rispetto alla letteratura europea.

La loro tecnica espressiva è una tecnica di avanguardia piú della nostra aderente ai tempi moderni.

La resistenza opposta dalla nostra tradizione letteraria ha ritardato e reso piú difficile rispetto alla narrativa americana la penetrazione degli elementi nuovi e caratteristici dell'epoca nelle nostre opere.

Gli scrittori d'oltreoceano esercitano un cosí grande ascendente in Europa, proprio perché appagano il bisogno a lungo represso e ostacolato di rinnovamento e di evasione dalle formule tradizionali, insito nella letteratura del vecchio continente.

Il cinema, d'altra parte, ha preparato gradualmente il terreno mediante un'azione sotterranea favorendo il successo dei romanzi americani. L'influsso del cinema si attua quindi in genere nelle nostre opere, indirettamente, attraverso la mediazione delle opere americane. In altri casi tuttavia esso è indipendente ma coesiste per lo piú con forme astratte.

Secondo Moravia, il cinema ha avuto la funzione principale di stabilire al suo giusto valore la realtà dell'oggetto, rinnegando la teoria dei filosofi idealisti per i quali questo non ha una realtà sua propria immutabile, ma relativa al soggetto che lo considera.

Tale teoria aveva dato luogo in letteratura al surrealismo e ad esperienze consimili.

Il cinema dimostrando al momento giusto che la realtà obiettiva esiste sempre presente ed immutabile, tanto da poter essere fotografata e vista da tutti allo stesso modo, ha contribuito a riportare la nostra letteratura su un piano di realtà concreta ed obiettiva.

Si può inoltre ascrivere all'influsso della decima Musa anche la scomparsa di talune caratteristiche letterarie, come le lunghe descrizioni panoramiche e paesaggistiche che un tempo costituivano buona parte dell'attrattiva dei nostri romanzi.

Il cinema ha assorbito buona parte del paesaggio psicologico proprio alla narrativa europea e con le sue prerogative di evidenza istantanea ha reso le lunghe descrizioni insopportabili alla maggioranza dei lettori.

Tra gli scrittori europei, i francesi hanno dimostrato di essere i piú permeabili all'azione cinematografica e i piú sensibili al prestigio della narrativa americana. Le infiltrazioni cinematografiche piú degne di nota si possono trovare mescolate ad abbondanti astrattismi nei romanzi esistenzialisti di Sartre, di Camus, di Malraux; ne ''Le silence de la mer'' di Vercors, dove la suggestione poetica è raggiunta quasi esclusivamente per mezzo di notazioni esteriori e visive tanto che i cineasti si sono subito affrettati a tradurla sullo schermo; nelle opere degli scrittori che collaborano frequentemente col cinema come Prévert e Cocteau.

In Italia gli scrittori si sono invece dimostrati piú diffidenti e restii a lasciarsi suggestionare dalla moda generale. Ma ormai anche i nostri migliori narratori: Bacchelli, Papini, Alvaro, Moravia, Piovene hanno preso a collaborare col cinema; imparando a dar peso al personaggio e ai loro problemi anche a danno della bella pagina. Tuttavia tale collaborazione in Italia è meno frequente che altrove, dove l'industria cinematografica è piú sviluppata. Tra questi collaboratori piú o meno occasionali e i registi esiste il ''trait l'union'' dei soggettisti cinematografici come Zavattini, Steno e altri che in altri tempi sarebbero stati scrittori di genere popolare borghese e umoristico e che oggi vengono assorbiti, quasi del tutto, dal mestiere cinematografico, riportando solo di quando in quando qualche successo letterario a buon mercato. Ma quanti uomini che hanno trovato nel cinema il loro mezzo espressivo avrebbero potuto senza di esso emergere come poeti e romanzieri del XX secolo!

Il bisogno di ricorrere — in questo logorio di modelli espressivi — al mezzo cinematografico per ovviare all'eccessivo sfruttamento delle risorse puramente letterarie, si trova esemplarmente concretato nel romanzo a ''fumetti'', ''Una vita'' di Longanesi.

Sotto il titolo maupassantiano e con l'esplicito sottotitolo di romanzo, Longanesi si è divertito a pubblicare un libro composto di settantatre disegni accompagnati da altrettante didascalie, in cui descrive la vita di un piccolo borghese dei nostri tempi. Nei momenti piú felici di questo cosidetto romanzo, l'autore riesce a con-

densare in pochi segni e simboli, con notevole forza suggestiva, l'aria di un'intera epoca, di un'intera situazione di costume.

''Una vita'' di Longanesi è privo di valore letterario, ma dimostra con una certa geniale ambiguità fino a che punto può giungere la nostalgia cinematografica in taluni scrittori minori che avvertono piú degli altri la crisi della narrativa.

La corrente cinematografica penetrando nell'opera dei narratori maggiori si risolve invece in forma artistica e contribuisce opportunamente al superamento dello stile aulico, e a ricollegare il romanzo attuale al filone della corrente realista che va da Verga a Svevo.

Il realismo, l'obiettività, la visività, l'intensità dinamica del ritmo, la tecnica dei cambiamenti di piani e di ripresa, provenienti a volte dalla narrativa americana e dai modelli esistenzialisti, si trovano variamente dosati nelle narrative di Moravia, di Vittorini, di Pavese, di Bilenchi, filtrati attraverso un'inequivocabile e determinante influenza filmica.

Natalia Crocco

I libri

Biennale di Venezia: Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica. *Venti anni di cinema a Venezia*, a cura della Direzione. — Distribuzione: Ateneo - Roma, 1952.

Di tutte le rassegne cinematografiche internazionali a carattere periodico che la cronaca ricorda, la Mostra di Venezia è indiscutibilmente la piú antica e quindi la piú intimamente legata nel tempo all'evoluzione storica del cinematografo. Essa vi si inserisce anzi in un momento particolarmente critico, poco dopo l'avvento del sonoro, quando cioè le soluzioni proposte dal Manifesto sull'Asincronismo di Eisenstein, Pudovkin e Alexandrov del 1928, erano ancora considerate le uniche possibili per dare al nuovo procedimento tecnico una precisa funzione espressiva, e di conseguenza una validità estetica. Nel 1932, tuttavia, nonostante le intransigenze di alcuni teorici, la polemica sul film « parlato al 100% » poteva cominciare ad apparire già superata, anche perchè, se non altro dal punto di vista commerciale e spettacolare, il nuovo ritrovato aveva or mai vinto la partita imponendosi ai produttori, allarmati dal fatto che la percentuale di pubblico che continuava a frequentare i locali non ancora forniti di apparecchio sonoro era in continua diminuzione. Restava tuttavia da risolvere il problema della diffusione sui mercati esteri dei film parlati in una determinata lingua, e per quel che riguarda l'Italia in particolare le riduzioni dei film stranieri consistevano, come si ricorderà, in raccapriccianti manomissioni, come quelle perpetrate ai danni di *Hallelujah!* (l'edizione italiana di allora è quella che la Cineteca Nazionale ha presentato nel 1950 a Venezia, in occasione della Retrospettiva dedicata a King Vidor, attualmente a disposizione dei Circoli del Cinema, l'unica purtroppo esistente in Italia), de *L'angelo azzurro* (per fortuna recentemente riedítato, con un doppiaggio normale), o di *Marocco* di Sternberg, il cui caso fu anzi uno dei piú memorabili del genere (sarebbe anzi opportuno che la Paramount pensasse a includere fra le sue periodiche riedizioni, questo film che il pubblico italiano ha conosciuto solo in un'edizione monca e dal montaggio completamente rifatto: anzi, perché non cominciare a pensare fin d'ora ad una esauriente « Mostra personale » di Josef von Sternberg per la prossima edizione del Festival veneziano? Per quel che riguarda il pe-

riodo americano, in particolare, sarebbe appunto preziosa la collaborazione della Paramount che vogliamo sperare sia piú compiacente della Metro Goldwyn Mayer all'epoca delle progettate Retrospettive di Vidor e della Garbo).

Non è quindi da escludersi che la presentazione di certi film di particolare valore nella loro versione originale ed integrale, in una Mostra d'Arte Cinematografica affiancata a quelle delle Arti figurative, oltre a voler liberare il cinema da certi complessi d'inferiorità, acquistasse anche un piú o meno cosciente motivo polemico nei confronti della situazione piuttosto caotica dello spettacolo cinematografico, affidato il piú delle volte a mercanti di pochi scrupoli i quali, pur di sfruttare un titolo o certi nomi ricorrevano ad espedienti sbrigativi senza ovviamente tenere alcun conto delle esigenze dell'arte. Anche da questo punto di vista la Mostra di Venezia dovette avere dunque una funzione precisa e storicamente direi necessaria: è un fatto, ad esempio, che proprio i film stranieri presentati a Venezia nel 1932 furono fra i primissimi, in seguito, ad essere doppiati a dovere, con il necessario rispetto dell'integrità dell'opera, e senza piú ricorrere agli scempi di qualche tempo prima: *Il fallo di Madelon Claudet* e *Il Dottor Jeckyll*, *Grand Hôtel* e *Strano interludio*, *Proibito* e *Ragazze in uniforme*, *A me la libertà* e *Il Congresso si diverte* (per citare solo i piú noti) furono effettivamente fra i primi film importati in Italia il cui doppiaggio venne eseguito (sempre in relazione all'epoca) con sufficiente decenza; furono anzi gli stessi produttori d'origine che in molti casi si preoccuparono spontaneamente del problema (primi fra tutti gli americani, con risultati, occorre dirlo, non sempre lodevoli: rimasero tipiche alcune « voci » di quel tempo, come quella affibbiata alla Garbo, che dopo qualche anno, all'epoca di *Scipione l'Africano* si seppe che apparteneva a Francesca Bragiotti, che fu appunto una Sofonisba con intonazioni garbesche). Sarebbe comunque azzardato affermare che il provvedimento sia stato provocato direttamente dal prestigio della Rassegna veneziana, ma è innegabile che proprio da allora andarono diminuendo sul mercato italiano certe manifestazioni di cafonerìa e di ottusità come quelle citate. La funzione storica di Venezia non si è limitata però a tali influenze importantissime ma in sostanza marginali: non si può negare infatti che, per quanto in maniera non del tutto organica e con non pochi squilibri, la Mostra sia riuscita a dare in vent'anni, una sufficiente sintesi qualitativa della produzione di quaranta paesi del mondo, se non sempre della migliore in senso assoluto, per lo meno di una produzione di prima scelta e comunque rappresentativa, soprattutto fra il 1932 e il 1939, e con sempre maggiore compiutezza dal 1946 ad oggi.

L'idea di fissare sulla carta questo fiume di pellicola passato sugli schermi veneziani, con un volume documentato ed organico, piú che una trovata editoriale e ad un tempo un modo intelligente di divulgare, non solo in Italia ma soprattutto all'estero, gli aspetti

passati e presenti di una manifestazione il cui prestigio mondiale è ormai indiscutibile, mi pare fosse una necessità e insieme un dovere.

Era necessario anzitutto fare in tempo la storia della Mostra, narrandone con spassionata obiettività le alterne vicende, cercando di chiarire i motivi di certe incongruenze, spiegabili solo a distanza di tempo (come opportunamente avverte nella sua introduzione il Direttore della Mostra, Antonio Petrucci, « in materia d'arte il giudizio dei contemporanei, anche se sostenuto da indiscussa competenza, risulta a distanza in misura maggiore o minore fallace »); cercando insomma di scorgere, fra le ingannevoli prospettive di un'epoca ufficialmente ottimistica le autentiche dimensioni di una realtà documentabile ancora, spesso, sulla base di testimonianze dirette. Ed era d'altra parte doveroso, proprio a questo proposito, utilizzare finalmente e nel modo piú funzionale, tutto il materiale ancora esistente presso la Mostra medesima, evitandone in tal modo la dispersione.

Il volume *Venti anni di cinema a Venezia*, edito a cura della Direzione della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica, si presenta quindi in maniera quanto mai raccomandabile: uno di quei libri di consultazione in un certo senso preziosi, ai quali lo studioso è costretto a ricorrere nelle occasioni piú diverse, data la sovrabbondanza e la varietà del materiale in esso raccolto. Per quanto si riferisce alla parte critica e saggistica vera e propria, il volume suddivide i testi in due grandi sezioni: la prima offre una serie di panorami storici, affidati quasi tutti a studiosi del cinema del proprio paese o a critici particolarmente versati nei determinati argomenti; la seconda si compone invece di un gruppo di saggi dedicati ciascuno ad uno degli « elementi » del linguaggio cinematografico.

Apre la serie dei panorami storici quello di H. H. Wollenberg sulla partecipazione tedesca e austriaca: l'autore, documentatissimo, annota la profonda differenza fra il cinema tedesco alla vigilia del Nazismo (che si può riassumere in un solo titolo: *Ragazze in uniforme*), e quello fra il 1934 (data della seconda edizione della Mostra) e il 1942 (periodo il cui prototipo filmico può essere considerato *Olympia*). Segue il saggio di Georges Charensol che riesce con una certa furberia a ricostruire la storia del cinema francese basandosi esclusivamente sui film presentati a Venezia, nonostante le assenze di alcuni nomi pur significativi come Pagnol, Grémillon, Becker o Clément: compito facilitato dall'abbondanza e dall'alto livello che ha in genere caratterizzato la partecipazione francese. Un interesse marginale ha invece lo scritto di Paur Rotha, data la partecipazione incompleta e poco organica della Gran Bretagna alla Mostra, come del resto riconosce l'autore stesso: a parte il caso di Flaherty, il cui *Uomo di Aran* sarebbe bastato da solo a tenere alto il tono di tutta un'edizione del Festival, Venezia non ha purtroppo presentato in complesso una rassegna esauriente del cinema inglese:

il Rotha afferma d'altra parte che il periodo migliore del film a soggetto britannico è quello che va dal 1942 al 1946: periodo che la Mostra non ha potuto per ovvie ragioni documentare (sarebbe anzi un'idea da studiare per le prossime edizioni della Mostra, quella di colmare certe lacune relative a determinate cinematografie, come l'inglese ad esempio, presentando gruppi di film rappresentativi di particolari periodi, e scegliendo possibilmente i migliori fra i film non distribuiti sul mercato italiano). Non strettamente limitato alla partecipazione veneziana, ed anche per questo fra i piú completi e sintetici della serie, è al contrario il panorama che Giovanni Calendoli ha tracciato del Cinema Italiano, ricorrendo qua e là a puntuali citazioni, come ad esempio quella del Jarrat nel concludere che il significato di questi venti anni di produzione nazionale, anche prescindendo dalle varie partecipazioni alle Mostre, è «l'affermarsi graduale di una tradizione italiana». Seguono poi: il diligente e informato saggio di Carl Vincent sulle cinematografie del Nord Europa (Danimarca, Finlandia, Belgio, Olanda), rese note ad un pubblico internazionale e in particolare agli studiosi, proprio grazie alla Mostra di Venezia; quello attento ed equilibrato di Giulio Cesare Castello sui film presentati dalle cinematografie dell'Europa Orientale: URSS, Cecoslovacchia, Ungheria, Polonia, Jugoslavia; quello minuzioso e puntuale di Mario Verdone sui film in lingua spagnola e portoghese, panorama anche questo non limitato alle partecipazioni alla Mostra, e quindi utile di per sé, anche a prescindere dall'impostazione generale del volume; quello di Callisto Cosulich sul cinema Asiatico e Africano (India, Giappone, Cina, Egitto, Marocco, Turchia, Israele), che offre una necessariamente limitata visione di quelle cinematografie, data la loro saltuaria presenza a Venezia, ma non per questo meno interessante a completamento del panorama generale sulla partecipazione mondiale alla Mostra; un'attenta cronaca di Gösta Werner per la Svezia, presente a Venezia in maniera abbastanza esauriente, e un utile ma per forza esiguo panorama di Ch. Reinert per la Svizzera, rappresentata a Venezia da solo nove film a soggetto in venti anni; preceduti, questi ultimi due saggi, da uno studio analitico di Herman G. Weinberg sul cinema americano, intelligentemente rivalutato proprio sulla base della partecipazione veneziana: l'autore che dimostra fra l'altro una spiccata e quanto mai lodevole simpatia per la produzione indipendente (vedi gli accenni all'argomento compiuti a proposito di *Dreams that Money cân buy* e di *The Quiet One*), pur giungendo all'amara constatazione che i film sono «dettati dal pubblico», conclude affermando con evidente convinzione che «il cinema, dopo tutto, è un'arte».

La seconda serie di studi critici è dedicata, come si è già accennato, agli elementi essenziali del linguaggio cinematografico, dalla sceneggiatura al montaggio, dalla scenografia al costume, dalla recitazione alla musica, analizzati nel loro evolversi attraverso le migliori opere presentate a Venezia (ed è curioso notare, in tale ras-

segna, l'assenza della fotografia, che della « forma » cinematografica è indubbiamente uno degli elementi determinanti). L'aver affidato anche qui i vari capitoli ad autori diversi (metodo funzionante, come si è visto, soprattutto nella prima parte, per la possibilità, comune alle ricerche di carattere storico, di suddividere la materia in vari settori, cioè per nazione), ha determinato qualche discordanza fra un capitolo e l'altro, frantumando l'esplicita impostazione redazionale che andava svolta seguendo invece criteri unitari dal punto di vista metodologico: infatti i vari saggi, che considerati separatamente presentano tutti motivi d'interesse, non riescono a seguire una linea comune, dato che i rispettivi autori, a causa del proprio temperamento o mal interpretando i suggerimenti redazionali, hanno preferito svolgere gli argomenti secondo criteri del tutto personali. Un equivoco involontario, in sostanza, dovuto essenzialmente ad un iniziale malinteso: l'argomento, che presentava non poche difficoltà, sarebbe forse stato svolto con maggiore pertinenza da un solo autore, oppure da un gruppo di collaboratori particolarmente affiatati e soprattutto pienamente d'accordo su certe linee essenziali.

Gian Luigi Rondi ad esempio, cui è stato affidato uno dei temi piú ardui, il « soggetto » e la « sceneggiatura », anziché studiare l'evoluzione della « struttura » del film dal 1932 ad oggi, ha creduto giusto compiere una acuta rassegna dei valori contenutistici delle opere presentate a Venezia, scoprendo negli « argomenti » dei film fondamentali (o di certi film opportunamente scelti) le linee di pensiero tipiche per ciascuna nazione e riuscendo a tracciare con alcuni titoli essenziali determinate evoluzioni, di cui la piú suggestiva mi pare quella che si riferisce al cinema americano, dove « il complesso della violenza sfocia in quello della solitudine ». André Bazin, invece, ha scritto uno studio sul « montaggio » impostato con un certo rigore su elementi formali: l'autore, dopo aver compiuto una sintesi dell'evoluzione dei mezzi espressivi, convinto che « la rivoluzione tecnica introdotta dalla colonna sonora » non « corrisponda veramente ad una rivoluzione estetica » finisce per concludere che il montaggio ai tempi del muto « *evocava* », nel 1930 « procedeva per *descrizione* », e nel 1950 « si può dire che il regista *scriva* direttamente in termini cinematografici »; il saggio di Bazin, a parte alcune discutibili conclusioni, e a parte il fatto che non limita le proprie ricerche esclusivamente ai film presentati a Venezia, appare tuttavia quello che, per ragioni forse istintive, si è maggiormente attenuto alla programmatica impostazione redazionale. Della recitazione e degli attori si occupa quindi diffusamente Giovanni Calendoli, il quale con forse eccessivo ottimismo ma con dovizia di esemplificazioni afferma temerariamente che col tramonto del cinema silenzioso tramonta il divismo e nasce l'attore: il suo studio si rivolge quindi anche ad elementi di storia del costume e non si limita ad analizzare l'evoluzione della recitazione sulla base delle partecipazioni veneziane. Quindi Mario D'Acre analizza con pun-

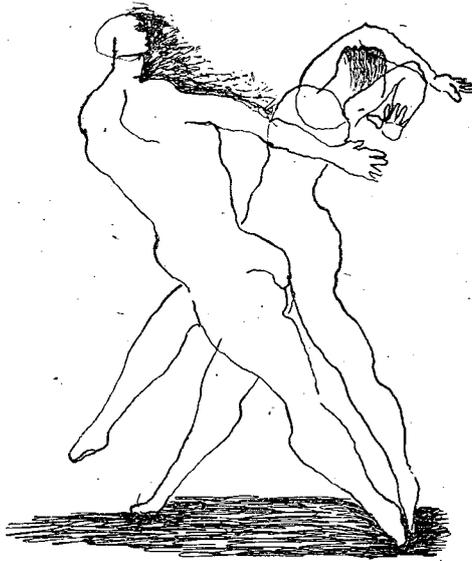
tualità i piú salienti risultati nel campo della scenografia, specie nei film tedeschi e francesi, per poi passare all'Italia e agli Stati Uniti d'America, alla Gran Bretagna, al Messico e alla Russia; Mario Verdone fa una rapida sintesi della evoluzione del costume all'epoca del muto e poi, piú dettagliatamente, dal 1932 in poi, con precisi riferimenti, anche al di fuori delle partecipazioni veneziane, specie all'Italia, Francia, Hollywood e Gran Bretagna; nel circostanziato panorama sulla musica infine, A. Francesco Lavagnino sostiene la necessità di una musica cinematograficamente funzionale.

Completano le due serie di saggi altri due scritti: anzitutto una «cronaca» della Mostra, attentamente redatta da Flavia Paulon, alla quale non mancano gli spunti curiosi e le ghiottonerie aneddotiche; e infine l'ultimo scritto di carattere critico, che è una particolareggiata rassegna del Festival Internazionale del Film per Ragazzi, compiuta da Leo Lunders che con grande ricchezza di dati puntualizza gli estremi del problema.

Precedono tale imponente materiale alcuni scritti di carattere ufficiale: anzitutto una presentazione dell'On. Giovanni Ponti, Presidente della Biennale, il quale afferma che la Mostra di Venezia ha contribuito «a richiamare l'interesse di una critica seria e impegnata verso la creazione cinematografica»; quindi la prefazione dell'On. Giulio Andreotti, che dopo aver sottolineato la stretta relazione esistente fra il prestigio del film italiano all'estero e la notorietà internazionale della Mostra di Venezia «tappa d'obbligo per la cinematografia di tutto il mondo», rivolge un cenno particolarmente interessante ad un problema che nessun altro fra tutti i collaboratori del volume ha avuto l'opportunità di affrontare, quello cioè della ormai proverbiale malavoglia con cui la produzione italiana entrerebbe in competizione con quella estera a Venezia: come giustamente viene fatto osservare, le ragioni del fenomeno «sono intuitive e forse nemmeno da superarsi: quello che conta è che i produttori italiani, intesi come categoria, si preoccupino *anche* di Venezia nelle proprie prospettive programmatiche annuali»; segue la prefazione di Nicola De Pirro, il quale dopo aver notato che Venezia «interessa in maniera egualmente viva il mondo dell'industria e quello della cultura», sottolinea il significato del presente volume che costituisce essenzialmente un'affermazione di «solidarietà fra i popoli»; e infine l'introduzione di Antonio Petrucci, il quale, dopo aver osservato che «il programma di una mostra cinematografica è quasi sempre il risultato di un compromesso inevitabile fra le intenzioni di partenza e le condizioni oggettive della cronaca e della storia», espone le esigenze, gli scopi e i criteri di impostazione del volume, di cui egli ha diretto la redazione.

Il volume, di complessive 698 pagine, è completato dalle se-

guenti sezioni: un Atlante fotografico di 336 fotogrammi tratti dai piú importanti film a soggetto presentati dal 1932 al 1951; un'accuratissima Filmografia di tutti indistintamene i film delle varie mostre (film a soggetto documentari, sezioni speciali, retrospettive, ecc.). compilata con ammirevole pazienza da Gaetano Carancini e Flavia Paulon; una breve cronaca redazionale dei vari premi; una serie di ben quattro indici analitici: per nomi, per film a soggetto, per documentari e film per ragazzi, e per registi dei film a soggetto, cui si aggiungono un Indice dei fotogrammi e un Indice Generale: un apparato strumentale che, come si può facilmente comprendere rende oltremodo facile la consultazione dell'interessante volume.

F. M.

I film

Pietà per i giusti *(Detective Story)*

produzione: William Wyler - Prod. Ass. - Lester Koenig - *regía*: William Wyler - *fotografa*: Lee Garmes - *soggetto* tratto dalla Commedia «Detective Story» di Sidney Kingsley - *sceneggiatura*: Philip Jordan e Robert Wyler - *attori*: Kirk Douglas, Eleanor Parker, William Bendix, Cathy O'Donnell.

E' stato giustamente osservato che mentre la prima guerra mondiale trovò i lettori europei curvi sulle opere della letteratura russa, la seconda li trovò curvi su quelle della letteratura americana: intenti a esplorare coscienziosamente i frenetici verismi di Steinbeck o di Caldwell, ad indagare le sofisticate fantasticherie di Wilder, a penetrare i misteri del mondo chiuso e togato di Faulkner, a esaminare le singolari suggestioni del « dialogato» di Hemingway. Un fervore di scoperta circondava le opere di questi autori, espressione di un mondo e di una civiltà che per la prima volta, dopo le isolate meteore di un Poë di un London di un Conrad di un Dreiser, si presentavano in una luce nuova di fremente rivolta che sembrava rovesciare polemicamente tutti i canoni estetici dell'affermata letteratura europea. Naturalmente, come sempre accade in questi casi, si finí per cadere nei piú grossolani abbagli giudicando arte opere di secondario rilievo e di scarsa autenticità espressiva, ed artisti diversi autori il cui interesse non andava al di là di una inconsueta forza di mestiere e di una capacità veramente insolita nel mostrare di non aver paura nel cavalcare quella tigre resa famosa da Cecchi. Non v'è quindi da scandalizzarsi se in quel clima da neofiti autori del tutto mediocri come Sidney Kingsley siano stati scambiati per poeti: in tutti i periodi storici sono riscontrabili simili errori di infatuazione e di mancanza di prospettiva da parte della critica, errori che la penetrazione degli autentici motivi del mondo degli autori e l'esame approfondito delle loro qualità stilistiche si incaricano in seguito di eliminare. Sarebbero però ingiustificabili oggi che quella prospettiva critico-storica cui si accennava ha assunto una sufficiente concretezza. Kingsley, il cui celebratissimo *Dead end* fu portato sullo schermo da Wyler, è appunto uno di quegli autori che, per la acutezza dei contrasti espressi nelle sue opere, per il pessimismo nascente dall'indagine degli insormontabili limiti opposti all'affermazione dell'individuo dal feroce determinismo economico della moderna società americana, per la forza descrittiva e la chiarezza espositiva di certi conflitti sociali, merita senza dubbio una attenta considerazione sul piano storico del teatro americano. Una considerazione che non può però condurre nei riguardi della sua personalità alla individuazione di autentici valori poetici: ad un esame approfondito e obiettivo non è difficile infatti riscontrare come i conflitti delle sue opere siano il piú delle volte macchinosi ed esteriori, e come il pessimismo che dovrebbe costituirne il substrato drammatico sia molto spesso voluto e di maniera. E' stato rilevato come il tema fondamentale e programmatico del moderno teatro americano

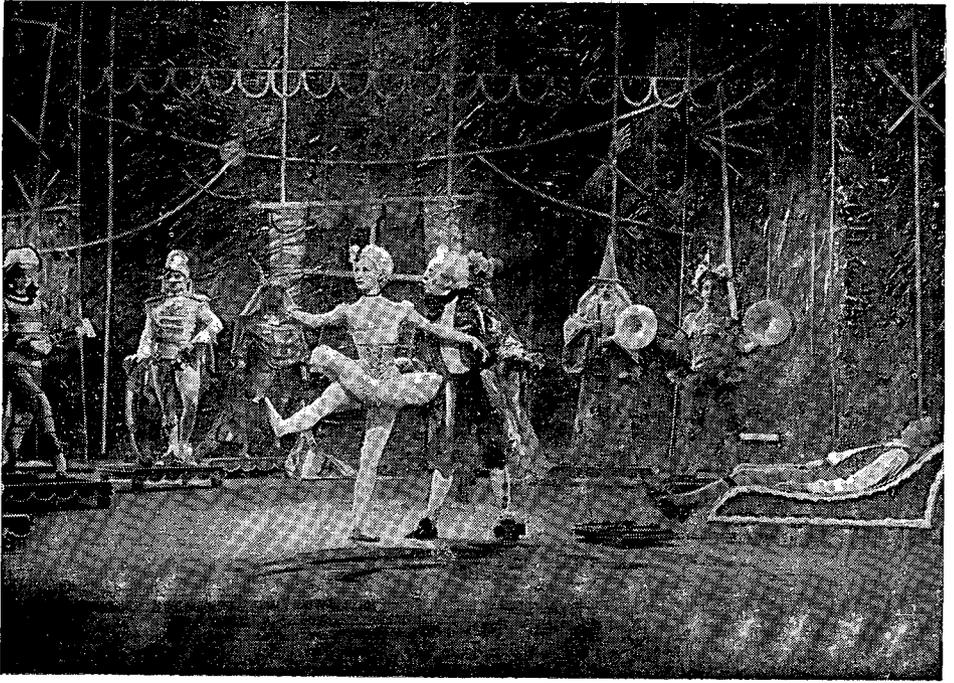
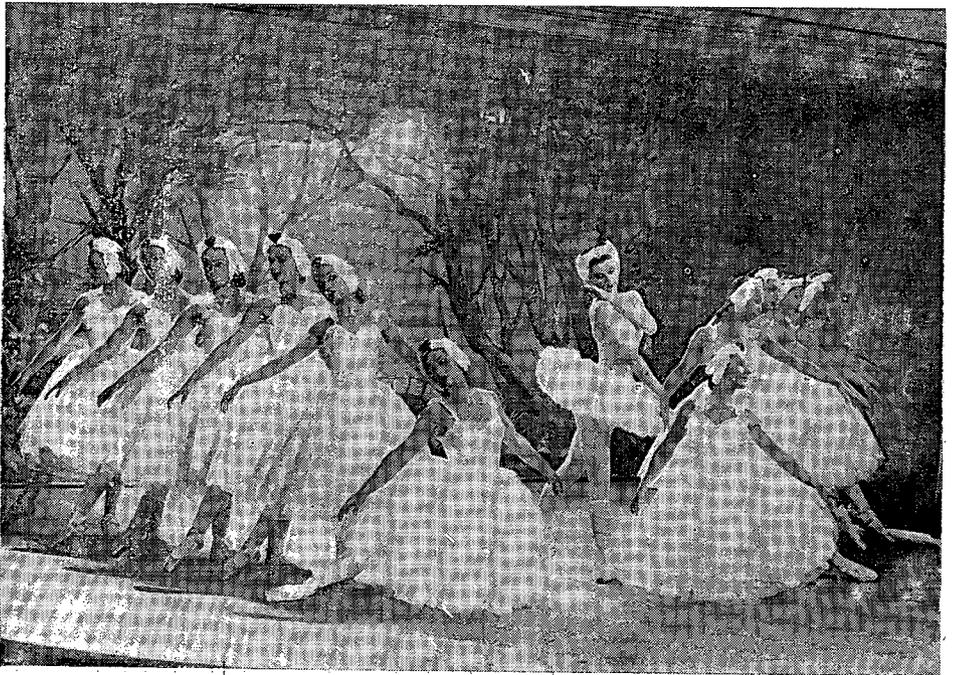
sia quello di una felicità irraggiungibile che impone all'individuo una lotta costante e feroce contro il mondo che lo circonda e che oppone ad esso gli elementi della sua condanna inevitabile: una condanna nascente volta a volta dall'asprezza delle diseguaglianze economiche, dai pregiudizi sociali, dai residui di puritanesimo quacchero, dall'assurda polverizzazione dell'esistenza nascente dal macchinismo industriale, e soprattutto dall'assenza di quei valori spirituali ignorati e dispersi in una società tesa alla conquista del benessere materiale e penetrata da un feroce desiderio di godere che quel benessere e che quel godimento vede continuamente infranti e allontanati dalla sua disperata aridità interiore che rende ogni evasione impossibile. Tali motivi conducono talvolta, come nelle migliori occasioni di O' Neill di Saroyan di Anderson di Faulkner di Miller, ad autentiche affermazioni poetiche nelle quali il tentativo di «evasione» dell'individuo assume toni di disperata tragicità: piú spesso, ed è il caso fra le altre delle opere di Kingsley, quegli stessi motivi, pur vestendosi di significative risonanze umane, non riescono ad assumere lirica universalità e restano confinati sul piano della cronaca; un piano da cui non bastano a salvarli le improvvise impennate retoriche o l'accorto ricorrere a melodrammatiche divagazioni. Il tema della felicità, una felicità agognata e impossibile, è anche alla base dei personaggi di Kingsley, siano essi i gangsters o la prostituta che inseguono fantasmi di felicità sulla riva fangosa di Hell Gate in *Dead End*, siano essi la folla di individui che transita per il commissariato di *Detective Story*. In questo ultimo lavoro, l'ansiosa ricerca della felicità impossibile diviene anzi addirittura un tema corale che si concretizza in tutti i personaggi in una sorta di idolatria per il denaro visto come unico miracoloso rimedio ai mali dell'esistenza: è particolarmente significativo infatti che non uno dei personaggi che rappresentano nel dramma l'umanità in colpa abbia da rendere conto di delitti che siano motivati da cause diverse dalla frenetica ricerca di denaro: dal consumato malvivente che sogna attraverso esso una esistenza lussuosa, all'impiegato infedele che vede in esso il mezzo della conquista dell'amore della donna, al medico disonesto per cui esso costituisce la possibilità di evasione con l'acquisto di una fattoria in campagna, alla piccola demente per la quale il furto della borsetta è quasi un atto di ribellione contro una vita avara: ma per tutti il denaro si identifica nel miraggio irraggiungibile di felicità, nel toccasana di ogni male, nell'evasione (e non a caso ricorriamo cosí insistentemente a questa parola che costituisce l'equivalente in senso drammatico del tema della felicità nel teatro americano). Contro questi personaggi il mondo degli uomini della legge: un mondo spogliato di ogni aspetto aggressivo, se si eccettua il personaggio centrale, per il quale l'amministrazione della giustizia è un fatto anonimo e consueto che non priva chi lo esercita di un'intrinseca umanità. Ed infatti il tema di una benevola tolleranza per le colpe di coloro che sbagliano per non saper veder chiaro nella propria esistenza, è il motivo ideale ricorrente in tutto il dramma: quello che pone, acuto e insanabile, il conflitto intimo del personaggio centrale in cui i due mondi suddetti, della legge e del fuori legge, confluiscono attraverso ancestrali complessi e ferocemente si dilaniano senza possibilità di soluzione: la sua donna assiste infatti impotente a tale conflitto e non potrà far altro che lasciarlo solo nel momento cruciale della sua esistenza. Tale geometrico e lucido impianto strutturale lascerebbe credere ad una felice e intensa espressività del dramma di Kingsley: una espressività in cui siano dolorosamente rivissuti i conflitti insanabili della esistenza dell'uomo. Purtroppo un esame approfondito dei personaggi esaminati nella loro concreta umanità pone chiaramente in evidenza le lacune del dramma, lacune consistenti essenzialmente nella riduzione dell'universalità del personaggio centrale alla modesta misura di un caso clinico in cui le complicazioni patologiche e freudiane finiscono con l'avere un peso decisivo e determinante. Il conflitto tra il bene e il male, i dubbi sulla verità dell'umana giustizia, le incertezze sulla possibilità per

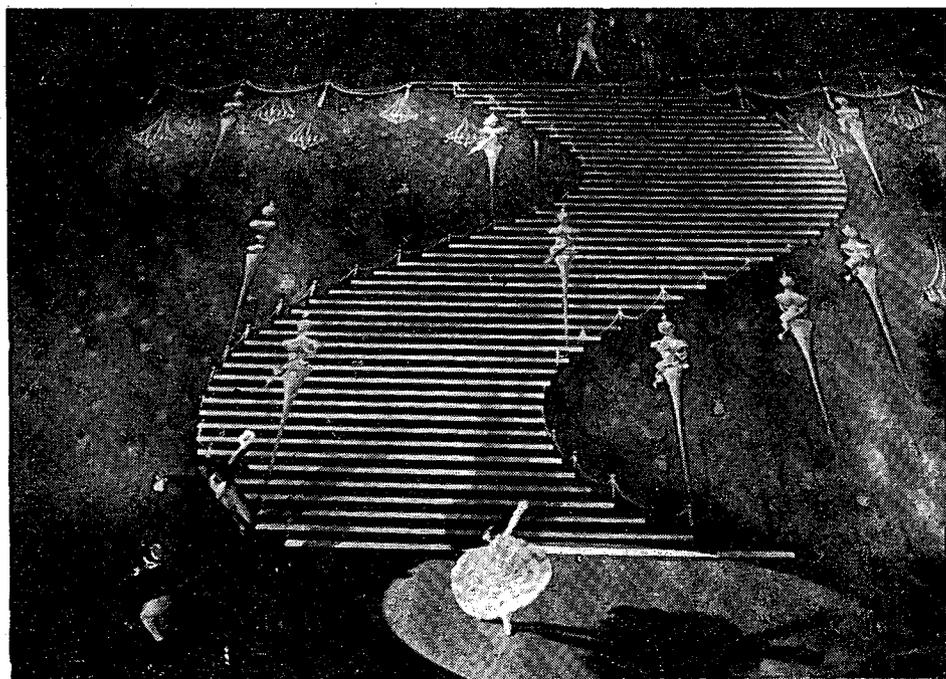
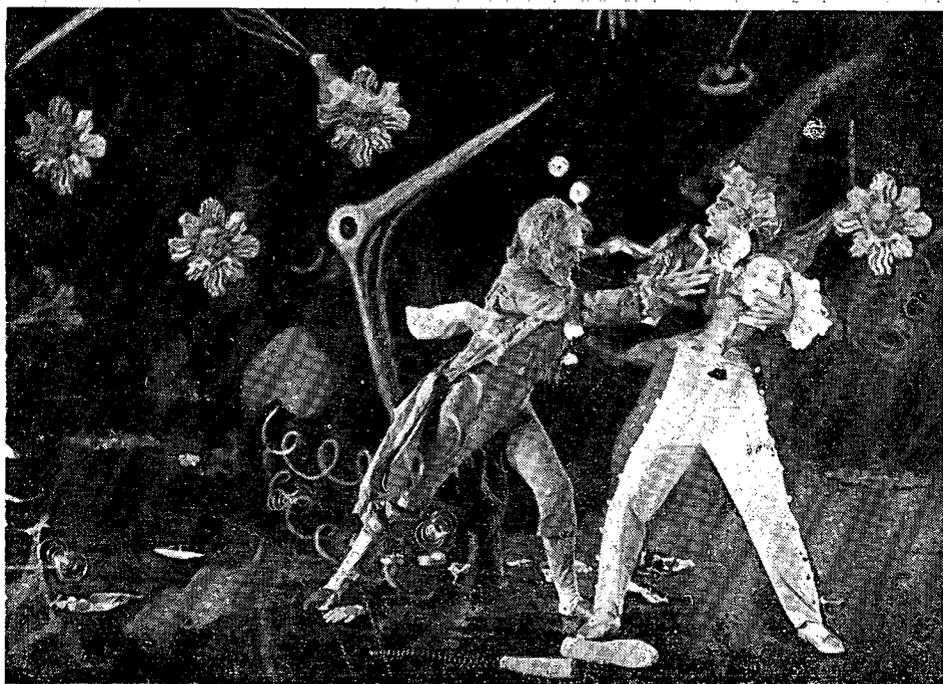
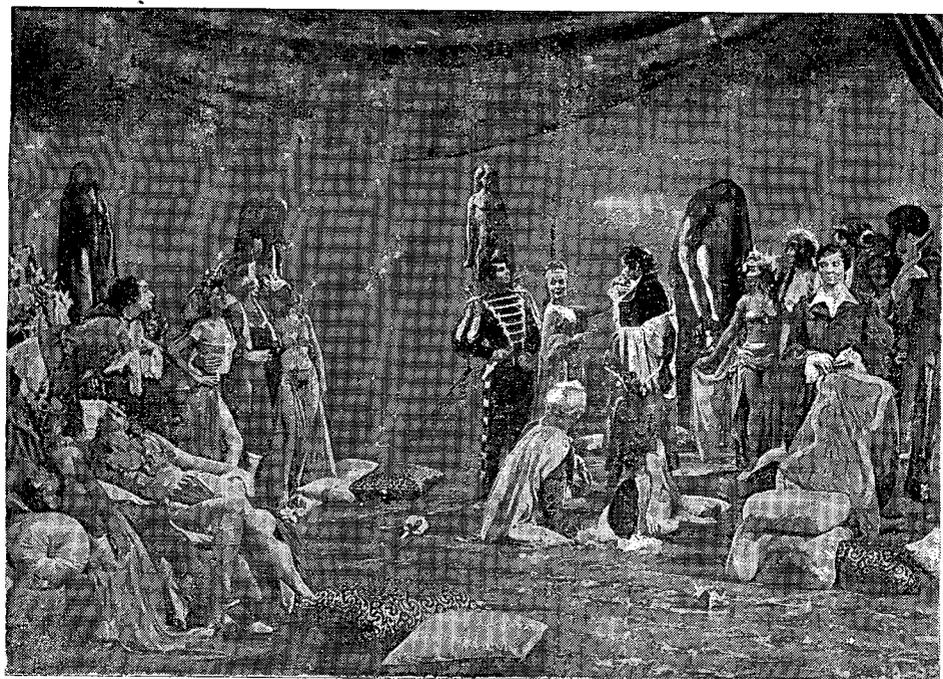
l'uomo della libertà di una autentica scelta esistenziale, finiscono con l'essere motivi visti da un angolo particolare in una prospettiva deformata; impoverito risulta di conseguenza il dramma del personaggio centrale e squilibrato di riflesso quello della donna, personaggio affrettato e superficiale; e spesso estraneo all'autentica costruzione del dramma appare il «coro» degli altri personaggi. Da ciò il ricorso a espedienti narrativi scontati o ad una retorica, specie nel finale, ancor piú palese e dichiarata di quanto non lo sia nel discutibile finale di *Dead end* in cui però i personaggi appaiono vestititi di una piú dolorosa umanità e impostati drammaticamente su una linea di piú significativa problematicità.

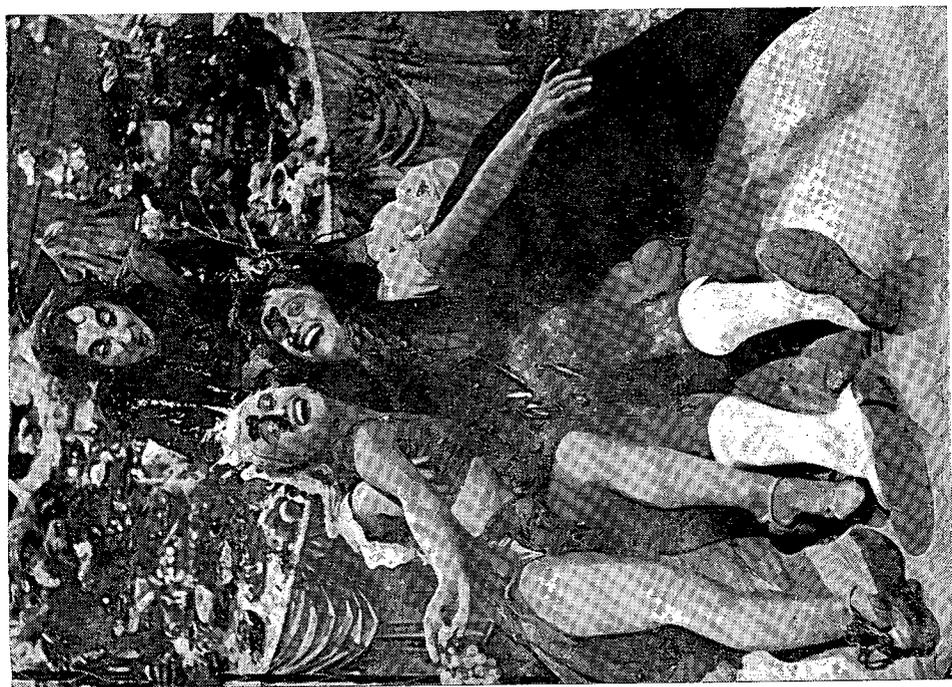
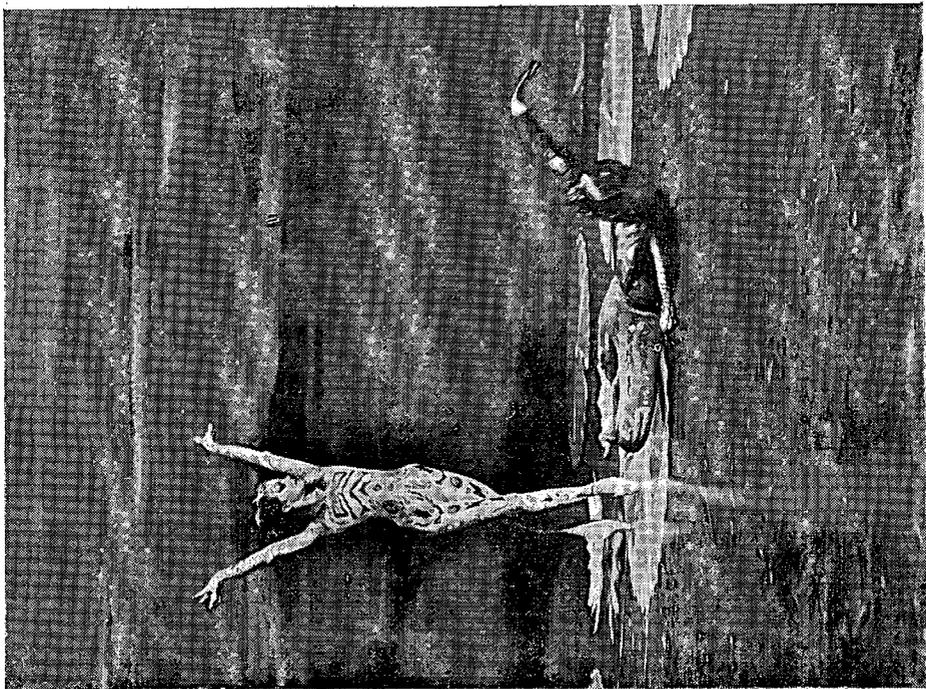
Non ci sembra che Wyler abbia raggiunto in questo *Detective Story*, saggio di raffinata abilità tecnica e linguistica e soprattutto di perfetta direzione degli interpreti ma dal quale è escluso ogni significato poetico, analoga intensità espressiva a quella di *Dead End*, una delle opere più significative del cinema americano d'anteguerra e forse la sua migliore. Né poteva essere diversamente, essendosi egli limitato a «tradurre cinematograficamente» lo opera di Kingsley senza investire il testo letterario di alcun autonomo approfondimento e di alcuna personale intuizione; aderendo cioè ad esso con la consueta raffinata abilità di mestiere, anziché farne occasione di lirica espressione.

E' mancata a Wyler in *Detective Story* quella unità sentimentale che aveva eliminato gli scompensi di *Dead End* ricostruendone il senso piú nascosto secondo un itinerario ideale di ordine fantastico in cui veniva a concretarsi la sua fantasia di poeta: se analoga è rimasta l'asciutta fermezza dello stile, se analoga è la forza espressiva di certe soluzioni linguistiche e se analoga è la sostenuta intensità del ritmo narrativo, in *Detective Story* tali pregi non riescono a compensare le deficienze di impianto, le carenze di struttura, la mancanza di approfondimento umano dei personaggi e le sbavature retoriche. Dalla ricchezza di notazioni di Wyler e dalla sua capacità di sintesi è nata la descrizione efficace di un ambiente in cui i vari personaggi si inquadrano in assoluta puntualità cronachistica ma senza assumere universale risonanza. I drammi individuali di ciascuno di essi assumono il valore di elementi narrativi soltanzialmente distinti che, mentre valgono a conferire vividi tocchi di descrizione ambientale, non riescono però a confluire in un motivo unitario che sostenga efficacemente il messaggio del dramma. Né assume maggiore concretezza e maggiore intensità il conflitto del personaggio centrale rimasto nel suo carattere allo stato potenziale di un caso clinico i cui problemi soltanto saltuariamente riescono ad assumere una qualche umana intensità. Piú ricca di motivi drammatici la figura della donna, approfondita psicologicamente da Wyler in modo piú efficiente che non da Kingsley, oltre che nei rapporti con il marito, soprattutto nei motivi di piú desolata solitudine: sempre però confinata eccessivamente sullo sfondo e piuttosto arbitraria nei suoi sviluppi psicologici: ed infatti troppo brusco e improvviso e insufficientemente giustificato risulta il suo abbandono del marito e di conseguenza il conflitto risolutivo nell'animo di lui. Tali deficienze essenziali e nella costruzione narrativa e nell'approfondimento e nello svolgimento psicologico dei personaggi risultano meno evidenti nel film che non nel dramma, a causa dell'abilità talora sorprendente con cui Wyler ha usato degli elementi del linguaggio filmico al fine di una narrazione tesa e serrata in cui risultino potenziati gli elementi emotivi della vicenda e abilmente sfruttati i piú efficaci spunti spettacolari. Costretto dalla voluta fedeltà al testo centrale a sviluppare l'azione in un ristretto ambiente, Wyler ha cercato vivificarla accumulando in essa, spesso con fervido intuito e talvolta pleonasticamente, notazioni ed elementi plastici chiarificatori del carattere dei personaggi: né è risultato un quadro di indubbia vivacità e di immediata credibilità in cui le varie figure della vicenda, pur senza investirsi di luce poetica, sono apparse coerenti e vive. Di conseguenza un parziale compenso dello squilibrio tra dramma individuale del personaggio centrale e sfondo «corale», anche se il tentativo di far assurgere tale sfondo ad autentico protagonista della vicenda debba in definitiva considerarsi

non riuscito. La viva umanità dei personaggi del film, pur nei limiti di cui si è detto, è la risultante oltre che dell'uso sapiente ed intelligente da parte di Wyler dei mezzi espressivi filmici anche di una eccezionale omogeneità interpretativa da parte degli attori. Da Kirk Douglas, di eccezionale forza interpretativa e di lucida intensità espressiva, a Eleanor Parker, la cui sofferta e sensibile maschera offre un motivo di rammarico per la scarsa utilizzazione di questa grande e sfortunata attrice, a tutti gli altri, eccellenti per dizione per ritmo e per sobrietà recitativa, *Detective Story* offre un esempio di perfezione interpretativa non soltanto sotto il profilo dell'abilità e sensibilità dei singoli attori, ma anche per la fusione e l'armonia del complesso risultante dalla precisione degli scambi, dal ritmo degli interventi e dalla unitarietà dello stile. Un vero modello interpretativo dunque, che, come si è detto, ha tratto risalto dal sicuro gusto e dalla intelligenza tecnica di Wyler. Per attenuare la sensazione di stanchezza che avrebbe potuto derivare dalla fissità dell'ambiente in cui si svolge l'azione egli ha svolto la vicenda su un ritmo stringato di montaggio, tutto per stacchi, in cui la lunghezza delle varie inquadrature è strettamente in funzione dello sviluppo narrativo: al ritmo secco e serrato delle inquadrature nei momenti piú tesi del dramma, fa infatti riscontro il ritmo lento e pacato di quelli in cui la tormentata umanità rappresentata sembra alfine trovare una via di comprensione, come nel dialogo fra l'ispettore indulgente e il giovane traviato. E il ritmo preciso e puntuale della narrazione si rivela in modo particolarmente efficace nei momenti essenziali della vicenda: in quello del conflitto risolutivo tra marito e moglie, in cui la cadenza del montaggio appare acutamente studiata in rapporto all'alternato prevalere dei due antagonisti, e in quello dell'uccisione finale del protagonista, in cui l'inquadratura lunga, che segue quelle brevi che segnano l'inizio dell'aggressione, identifica perfettamente la sospesa tensione emotiva del momento drammatico ed assume il valore di anticipazione ideale della sua inevitabile soluzione. Tali notevoli risultati ritmici non avrebbero potuto essere conseguiti da Wyler senza uno studio altrettanto attento e significativo degli elementi esterni dell'inquadratura in relazione allo svolgersi della vicenda intesa nel suo valore drammatico. Soprattutto l'angolazione della inquadratura risulta in stretta funzionalità all'elemento che della inquadratura stessa deve costituire il centro emotivo: cosí le frequenti angolazioni dal basso delle inquadrature del protagonista ne accentuano il frenetico dibattersi di maniaco, senza cadere in un facile simbolismo. Inoltre lo studio dei rapporti di angolazione delle inquadrature da collegare in sede di montaggio è talmente preciso e significativo da fornire costantemente una esattissima sensazione spaziale: e ciò nonostante la frequenza di inquadrature in piano ravvicinato che ben sottolineano l'ossessiva ristrettezza dell'ambiente. Nè meno puntuali risultano i movimenti della «camera» che, oltre ad assolvere una funzione ritmica precisa con il conferire alle immagini un dinamismo consono alla frettolosa anonimità e superficialità dell'ambiente, puntualizzano spesso un clima emotivo: ed infatti il movimento di elevazione della «camera» nella inquadratura finale, che dall'alto coglie i due giovani in libertà che si accingono ad affrontare insieme una nuova vita, assume addirittura una significazione simbolica di indulgente pietà e di solidarietà umana, e permette alfine al dramma di toccare una nota di autentica commozione. Alla fotografia arsa e dura, ma di assoluta aderenza al clima emotivo della vicenda, anche nelle brevi « evasioni » dal commissariato in cui Wyler ha acutamente evitato il pericolo di un troppo facile contrasto, fa riscontro l'assoluta mancanza di ogni commento musicale, mancanza che oltre a permettere una migliore evidenza dei valori della recitazione del perfetto complesso di interpreti, non offre possibilità di pleonastiche sottolineazioni e di fratture all'asciutta atmosfera ambientale. Resta quindi da lodare la perizia delle soluzioni tecniche e linguistiche che conferiscono al consumato mestiere del regista, pur nell'assenza dell'arte, una significazione storica non trascurabile.

Nino Ghelli

THE RED SHOES (*Scarpette rosse*)

THE RED SHOES (*Scarpette rosse*)

A MATTER OF LIFE AND DEATH (*Scala al paradiso*)

TALES OF HOFFMANN (*Racconti di Hoffmann*)

TALES OF HOFFMANN (*Racconti di Hoffmann*)

TALES OF HOFFMANN (*Racconti ai Hoffmann*)

TALES OF HOFFMANN (*Racconti di Hoffmann*)

TALES OF HOFFMANN (*Racconti di Hoffmann*)

Siamo tutti assassini *(Nous sommes tous des assassins)*

produzione: Jolly Film - Labor Film - *regía*: André Cayatte - *fotografia*: Jean Bourgoin - *soggetto*: André Cayatte - *sceneggiatura*: André Cayatte e Charles Spaak - *attori*: Mouloudji, Claude Laydu, Balpetre, Raymond Pellegrin, Amedeo Nazzari, Yvonne Sanson.

E' ormai una verità riconosciuta ed affermata, almeno da coloro che di arte si occupano in buona fede, che non è l'astratta validità tematica di un'opera a conferirle dignità poetica, bensí la compiutezza di espressione del mondo dell'autore. Non è questa la sede per resuscitare la ormai decrepita polemica tra contenutisti e formalisti e per dimostrare la sostanziale infondatezza di ambédue le teoriche: val soltanto la pena di notare come le opere del regista Cayatte offrano di questa insufficienza artistica degli elementi tematici una prova quanto mai evidente. E sia ben chiaro che questa nostra affermazione non intende invalidare sul piano poetico la intera opera di Cayatte, autore significativo e per certi aspetti importante nel panorama del cinema europeo, ma soltanto sotolineare come i punti di frattura e le deficienze stilistiche di essa sempre corrispondano ai momenti di piú scoperto prevalere di programmatici intendimenti sulle intime esigenze dell'autore e sulle significazioni umane della vicenda e dei personaggi. Tale difetto di una impostazione strutturale su una tesi troppo dichiaratamente posta come elemento costitutivo dell'opera, è presente sia in *Justice est faite* che in *Nous sommes tous des assassins,* ma mentre nella prima opera il peso di tale tesi si fa sentire in modo decisivo disperdendo ogni autentica umanità e rèndendo l'autore freddo e distante nel suo atteggiamento emotivo, nella seconda gli intenti contenutistici appaiono spesso sublimati su un piano di calda umanit da una violenza polemica e da una viva pietà umana che nascono da un partecipe atteggiamento del mondo dell'autore. In *Justice est faite* e la costruzione narrativa e la natura dei personaggi assumevano coerenza logica, ma non valore poetico, soprattutto in funzione della lucida intelligenza di Charles Spaak che aveva posto al servizio di essi tutte le arguzie di un raffinato mestiere in una sceneggiatura in cui erano abilmente dosati gli effetti spettacolari. Ma il film mostrava, come si è detto, una sostanziale carenza emotiva nell'autore, un suo disperdersi dietro l'intreccio narrativo anziché scendere in profondità nell'animo dei personaggi e delle situazioni umane, un suo sostituire la mancanza di una autentica emozione poetica nascente da una esigenza interiore, con enfatiche accuse e vistosi dilemmi senza uscita: la stessa conclusione finale, lungi dall'assumere il valore di un atto di accusa verso la fallibilità della giustizia umana, finiva con l'essere un astuto espediente narrativo per sollecitare fino allo spasimo l'interesse del pubblico. In *Nous sommes tous des assassins,* a fronte di una forse minore unitarietà di impianto nei confronti della prima opera, sta una intima esigenza espressiva indubbiamente piú autentica e sentita: se anche in questo film la tesi è facilmente individuabile, anzi è programmaticamente posta come base del film stesso, e se quindi costruiti secondo uno schema talora meccanico o razionalistico appaiono taluni sviluppi narrativi e taluni caratteri dei personaggi, pure il mondo e il sentimento dell'autore si affacciano prepotentemente nei momenti migliori dell'opera: i frigidi schemi intellettualistici risultano allora dispersi, e in un'ansia dolorosa echeggiano le domande insolute dell'autore che si vestono di dignità poetica non soltanto per il commosso senso di solidarietà umana che invocano ma per la violenza e assoluta sincerità con cui sono formulate. Realizzando un film che vuole essere la condanna morale della pena di morte, Cayatte ha voluto esaminare il problema sotto tutti gli aspetti possibili: da quello religioso, il meno approfondito, a quello giuridico a quello scientifico a quello esistenziale. Tale desiderio di conferire al problema affrontato lo sviluppo piú esteso possibile risolvendo via via metodicamente le combinazioni narrative che potessero costituire le occasioni di piú palese rilievo e la piú estesa casistica, ha indubbiamente nociuto all'opera conferendole

quell'aspetto schematico e precordinato che, specie nella parte centrale, ne appesantisce il ritmo e ne appanna la limpidezza espressiva. Ne è risultato il decadere a tratti del film dal piano di una viva umanità a quello di una indagine pseudo scientifica, in quanto per essere autorevolmente scientifica manca naturalmente di metodo e di rigorosità; e ne è risultato un raffreddarsi improvviso di quell'atmosfera di calda umanità che aveva vestito all'inizio di sofferta pietà i dolorosi personaggi. Dei quali alcuni, come il medico il sacerdote anziano gli esponenti della giustizia, assumono soltanto occasionevolmente violenza polemica senza riuscire ad inserirsi con viva concretezza umana nel doloroso contenuto della vicenda. Di tale intenzionalità polemica che scopre gli intendimenti dell'autore nella dimostrazione di una tesi che non può evidentemente aver nulla a che fare con l'arte, risentono quindi i peggiori momenti del film, e certi atteggiamenti di Cayatte finiscono col denunciare la loro estraneità ad una intima convinzione e la loro esteriore rispondenza al puro desiderio di arricchire continuamente di nuovi motivi le sua battaglia ideologica. Cosí la sottile ed indiretta polemica antireligiosa che appare nei momenti piú aspramente drammatici del film non trova nella impostazione dei personaggi e nella essenzialità dei loro conflitti drammatici una sufficiente giustificazione: la definitiva rinuncia del giovane sacerdote a portare un qualche conforto ai condannati a morte dalla società, rinuncia dovuta ad una mancanza di efficace presa di posizione della chiesa di fronte al problema, non riesce ad assumere una significazione drammatica che validamente raggiunga un clima di poesia. L'autore infatti denuncia uno stato di fatto di eccezionale gravità in senso sociale e religioso, addirittura investendo alla base il problema della solitudine esistenziale dell'uomo, ma di tale stato di fatto non sa offrire sufficiente giustificazione: il mondo condannato nell'opera è cioè insufficientemente rappresentato e superficiale ne risulta il giudizio. Altrettanto potrebbe dirsi degli aspetti piú volutamente polemici del film in senso giuridico: quel suo voler dimostrare che la pena di morte si sostituisce ingiustamente alla medicina, che essa genera soltanto nuove manifestazioni di delinquenza e cosí via: questioni spesso frettolosamente impostate e superficialmente risolte senza un conveniente approfondimento umano. Da cui il decadere dell'opera nei momenti peggiori o sul piano della retorica o sul piano dell'inutile sadismo. Certi conflitti drammatici risultano infatti risolti attraverso elementi puramente verbali in cui la retorica del contenuto tematico è dichiarata e scoperta, e nella retorica finisce del resto col ricadere anche quel saltuario sfoggio di sadismo di cui si è detto, palese ad esempio nella meticolosa presentazione dei particolari dell'esecuzione. Pure, nonostante tali gravi difetti, l'opera di Cayatte mostra, oltre ad una lodevole nobiltà di intenti ed a una corretta dignità espressiva, impeti lirici e violenze drammatiche che in taluni momenti raggiungono pienamente il valore di arte. Ciò deriva anzitutto dalla evidente sincerità con cui l'autore ha voluto dar vita fronte alla propria opera e dalla viva partecipazione emotiva che lo ha costantemente legato ai personaggi piú vivi e piú intensamente sofferti del film, come i condannati a morte e la figura del sacerdote giovane. Una sincerità ben maggiore a nostro avviso di quella che lo aveva impegnato in *Justice est faite* in cui il complicato congegno del meccanismo narrativo costituiva il centro emotivo dei suoi interessi. In *Nous sommes tous des assassins* il sentimento di Cayatte è invece doloroso e sincero, anche quando, come si è visto, egli sia portato a forzare i toni della polemica sul piano retorico: la tremenda intensità con cui sono rappresentate le disgraziate condizioni di un mondo di dimenticati, l'analisi spietata dell'abbrutimento del personaggio centrale che di questo mondo è il prodotto e la sobrietà con cui è reso il suo graduale risveglio spirituale l'acuta analisi psicologica degli altri due condannati a morte, la descrizione cruda e violenta dell'ambiente carcerario visto nelle sue deformazioni psichiche e nella sua spietata desolazione sono motivi in cui il sentimento del

l'autore si afferma con dolorosa intensità poetica e con una partecipazione umana fremente e sentita. In secondo luogo, e connessa inevitabilmente a quella sincerità di sentimento di cui si è detto, è notabile nel film una acuita intensità espressiva dell'autore nell'uso dei mezzi del linguaggio filmico, un uso cosí scaltrito e studiato da apparire talvolta fin troppo preordinato. La sequenza del « funerale » al soldato tedesco, la sequenza del « prelevamento » dei condannati, la sequenza della visita del giovane sacerdote, sono brani da antologia ove il ritmo emotivo è raggiunto in funzione di un attentissimo impiego delle risorse del montaggio e dove le inquadrature raggiungono, in un perfetto equilibrio di elementi interni ed esterni, un'assoluta funzionalità. Basti pensare al tono bruciato della fotografia, che accresce la disperata desolazione dell'ambiente, soprattutto di quello carcerario le sui suggestioni scenografiche appaiono sfruttate con vivissima intelligenza; all'uso con funzione drammatica della profondità di campo, nelle sequenze dei giustizieri che si avvicinano scalzi negli interminabili corridoi; alla funzionalità emotiva dell'angolazione, nell'inquadratura che dall'alto coglie il sacerdote giovane inginocchiato; alla significazione drammatica dei rapporti spaziali tra i diversi personaggi nell'inquadratura, le cui distanze appaiono meticolosamente rispondenti al prevalere emotivo di ciascuno di essi, nelle sequenze dell'ossessionante «girotondo» nella cella; alle suggestioni luministiche e al gusto figurativo nella composizione di molte inquadrature, come quelle delle « orazioni funebri » a lume di candela nelle celle; allo sfruttamento in senso veramente creativo delle possibilità del sonoro, del quale appaiono drammaticamente valorizzati tutti gli elementi non escluso il « silenzio », nelle inquadrature della spasmodica attesa dei giustizieri da parte dei condannati. In quanto al montaggio si è detto come esso raggiunga una straordinaria efficcia nel tono asciutto e teso della narrazione che conferisce ai momenti migliori del film una nudità violenta e schematica, e nella ricchezza drammatica di taluni contrasti violenti come frustate. Del felice incontro in molte parti dell'opera tra la sincerità emotiva dell'autore e la sua sapienza di linguaggio ci sembra che un esempio eloquente sia costituito dalla sequenza finale: la quale lungi dal costituire un mero espediente narrativo che, come in *Justice est faite*, lasci allo spettatore il piacere individuale di una soluzione esasperatamente prorogata, assume invece un valore ideale nella sua soluzione: stando ad identificare l'abbandono da parte dell'autore dell'episodio conclusivo della drammatica esistenza ormai finita del protagonista e il trasferirsi del suo appassionato richiamo ad una viva solidarietà umana sulla persona del bambino.

Il movimento della camera che, abbandonando i personaggi adulti, inquadra la dolorosa figura del fanciullo portandola in primo piano, assume quindi una significazione ideale ed identifica quel felice incontro fra fantasia ispiratrice e immediatezza espressiva che caratterizza i momenti migliori del film raccomandandolo, pur nelle sue deficienze strutturali e nelle sue carenze ispirative, ad una attenta considerazione.

Nino Ghelli

Il Piacere *(Le Plaisir)*

Produzione: 1952 - *regia* Max Ophüls - *soggetto basato su tre novelle di* Guy de Maupassant (La Maschera - Casa Tellier - La Modella - *sceneggiatura*: Jacques Natanson e Max Ophüls - *musica*: Joe Hajos - *direttori della fotografia*: Christian Matras e Philippe Agostini - *operatore*: Alain Douarinou - *scenografia*: Deaubonne - *costumi*: Annenkof - *suono*: Pierre Calvet - *trucco*: Carmen Bressle - *attori*: per *La Maschera*: Claude Dauphin (il dottore); Gaby Morlay (la moglie della maschera); Jean Galland (la maschera); Gaby Bruyere (la ballerina); per *Casa Tellier*: Madeleine Renaud (la signora); Ginette Leclerc (Carmen); Milà Pareley (Raphaele); Danielle Darrieux (Rosa); Pierre Brasseur (il commesso viaggiatore); Jean Gabin (Rivet); Paulette Dubost (Fernanda);. Per *La Modella*: Jean Servais (l'amico); Daniel Gelin (il pittore); Simone Simon (la modella).

Max Ophüls con *La Ronde* sembrò

subire una particolare attrattiva verso il piccante; egli fu sedotto forse dal racconto sensuale e ad esso si accostò; tuttavia, essendo uomo di mestiere, cercò col sussidio e le risorse che a lui offriva la macchina da presa, di trasformare e addolcire certe asprezze senza modificare sostanzialmente il testo. Ne «La Ronde» di Schnitzler i dieci episodi furono da Ophüls legati insieme con un personaggio-coro e attenuati con una sorta di giuoco di illusioni, rapido e gradevole, che quasi stordiva; ma la materia fornita dal primo autore era cosí scabrosa, cosí volta alla sensualità che ogni attenuazione e anestesia formale risultò vana. Bisognava perciò superare certe asprezze per arrivare a riposti significati nei quali, con molta buona volontà, si potevano scorgere intenti onesti. Ophüls ls infatti aveva tradotto l'opera dell'autore austriaco in un gaio scherzo cinebatografico, ma i fatti restavano pur sempre quelli, tollerabili ad una lettura, non accettabili in una rappresentazione. Questione di opinioni sulle quali occorrerà restar sempre ben saldi se non si vuol correre il rischio di accogliere — storditi da una forma gustosa e briosa (*La Ronde* ha notevoli pregi formali) — contenuti discutibili.

Con *Le Plaisir* Ophüls si è egualmente rivolto al piccante, ma ha chiesto aiuto alla fantasia di Maupassant prendendo in prestito dal grande novelliere tre racconti, uno dei quali, «La Maison Tellier», è un capolavoro della novellistica.

Non a caso Ophüls si è rivolto a Maupassant; la formula realistica dello scrittore francese, se è lontana dalla crudezza sperimentale di Zola, è pur discosta da illusioni romantiche; la sua è una posizione di mezzo, ma non imprecisa o vaga: la realtà della vita lascia amarezze infinite perché è realtà che invita a sognare e stordisce; il risveglio è triste come dopo un'ubbriacatura quando i sensi affaticati non soccorrono piú.

Ma il novelliere francese ha per il regista altri elementi di attrattiva: nelle opere di Maupassant infatti si incontra, piú che in ogni altro scrittore, il senso del cinematografico «avanti lettera», dotate come sono di tagli perfetti, dissolvenze, spostamenti di macchina, angolazioni, dove tutto è descritto senza dilungarsi, con personaggi disegnati a colpi rapidi, ma precisi e nitidi. Chi ricerchi l'ideale di un racconto cinematografico e con tale intenzione legga Maupassant (le novelle particolarmente) dovrà fermarsi ad ogni istante, tentato di trasportare allo schermo la verità poetica di certe storie e il mondo particolare di alcuni personaggi. Tuttavia costui correrà un rischio, di mescolare cioè racconti, seppur del pari interessanti, in un'unica opera che risulterà poi frammentaria.

Ophüls ha scelto tre brani, «La Maschera» «Casa Tellier» e «La modella» diversi l'uno dall'altro; ma ha anche inventato il «*personaggio Maupassant*» che forma, con il suo intervento, la guida di tutto il film e dà unità all'opera stessa. Vale a dire che egli ha preso il concetto maupassantiano, «*essere la vita, e quindi l'amore, un fatto puramente fisico in fondo al quale non resta che amarezza*», e lo ha posto di fronte a tre incontri: il piacere con l'amore, il piacere con la purezza e il piacere con l'espiazione.

«*La maschera*» ci racconta di un uomo che, ormai anziano, non si adatta a rinunciare a quella giostra dei sensi sulla quale egli trascorse gli anni migliori. La realtà del suo stato è in lotta con il desiderio di essere ancor giovane; ma il volto è rugoso, lo sguardo è stanco. Solo le luci artificiali di un tabarin e una maschera sul viso possono creare l'illusione. Ed egli vive per questa. Come tutte le sere — cosí comincia il film — saltellando attraversa la sala festosa e va in cerca di donnine allegre. Balla, balla, poi cade sfinito. La realtà ha vinto: gli tolgono la maschera ed appare la sua vecchiezza irrimediabile. Lo riportano a casa. Il giuoco delle illusioni è finito.

Il commento della moglie che paziente lo aspetta, le considerazioni che ella

fa sui trascorsi dqel marito, costituiscono la morale di questo racconto. Ma è una morale pessimista che chiude sulla morte senza riscatto.

Ophüls ha sentito che la parte predominante della novella era senza dubbio la corsa della maschera attraverso i saloni del locale notturno. Bisognava insistere sull'attaccamento del personaggio alla realtà impossibile perché il crollo delle illusioni fosse più tragico, senza scampo.

« Casa Tellier » appare invece ad un superficiale esame come una parentesi spirituale; l'autore sembra infatti concedere qualcosa alla speranza quando, per farle assistere ad una Prima Comunione, trasporta le pensionanti *« della piccola casa che ha sul portone una lampada perennemente accesa »* in un ambiente di serenità e di innocenza: in campagna.

« Come favilla che getta il fuoco per un campo di messi mature le lacrime di Rosa e delle sue compagne guadagnarono in un attimo tutta la folla »; siamo in Chiesa e la cerimonia mistica è al culmine; la commozione è generale. Ci si aspetta che qualcosa debba accadere e che la rappresentazione della realtà stia per essere frantumata da un intervento piú alto, fuori di questo mondo e tuttavia in ciascuno di noi. Ma non accade nulla. Le ragazze, insieme alla *signora*, tornano dal falegname e magari qualcuna ha un pò di tristezza dipinta sul volto, ma i cuori sono aridi. E tutte ripartono per riprendere il loro ruolo nella *« casa famigliare e piccolina, tinta di giallo, posta sull'angolo di una via, dietro Santo Stefano »*. L'incontro con la purezza non è servito a nulla; le donne hanno guardato una fanciulla accostarsi all'altare; l'hanno agghindata, pettinata, vezzeggiata, ma ciascuna s'è ritratta per rientrare nel proprio mondo dove il piacere domina.

Ophül ha visto questa novella in modo assai singolare: ha soggettivato la macchina da presa costringendo ciascuno di noi a metter l'occhio dietro l'obiettivo. E poiché la *« maison Tellier »* non è aperta a tutti, né tutti forse han desiderio di entrarvi, egli è rimasto fuori descrivendo quanto nell'interno accade limitatamente a quel che si può vedere restando dietro i vetri o sul portone.

Molto piú debole il terzo racconto: le notazioni psicologiche del contrasto tra il pittore e la modella erano quanto mai difficili in una trasposizione cinematografica; esse non potevano che risolversi, come in effetti avviene, in una serie di litigi, e conseguente distacco, per arrivare poi al gesto folle della giovane abbandonata. Si avverte quindi il prevalere di un fatto di cronaca sul clima poetico, il quale poi affiorirà esclusivamente alla fine in quel lento allontanarsi di una carrozzella da paralitico dove la modella, ormai vecchia, è sospinta dal rimorso e dalla pietà del pittore. L'amarezza di Maupassant è presente: due esseri che sazi di piacere e quasi disgustati si son un tempo respinti, ora si trascinano lungo una strada dove il piacere non è che un rimpianto.

Oltre alla regìa i cui meriti, salvo le riserve che abbiamo fatto, sono indiscutibili, va segnalata la fotografia di Christian Matras e Philippe Agostini, la scenografia di Deaubonne e i costumi di Annenkof i quali tutti han saputo creare l'atmosfera precisa che contraddistingue la falsa gioiosità della « Maschera », la forzata serenità di « Casa Tellier » e la illusoria tenerezza di «La Modella ».

Pasquale Ojetti

Archivio

Per attenersi all'argomento principale del presente fascicolo, questa puntata della rubrica è dedicata a due film della Cineteca Nazionale i quali, prodotti in paesi differenti e a distanza di anni l'uno dall'altro, possono documentare, entro certi limiti, attraverso due spettacoli di ispirazione diversa, la presenza della danza nel primo ventennio della storia del film, dai piú lontani primordi fino alla cosciente conquista di una maturità tecnica, anche se programmaticamente limitata ad effetti di tipo teatrale.

Dal 1894 negli Stati Uniti d'America, al 1914 in Italia, a giudicare da questi esemplari, si perseguono scopi fondamentalmente analoghi, che si riassumono nella volontà di trasportare uno spettacolo danzato dalla ribalta del palcoscenico al mirino del « Kinétoscope » o allo schermo del « Cinématographe », registrandone il divenire attraverso un meccanismo che via via desta sempre minore meraviglia: la nera baracca del « Kinetographic Theatre » di Edison, a West Orange, New Jersey, soprannominata familiarmente « Black Maria », il cui aspetto, con l'andare degli anni, pare sempre piú identificarsi col mitico buio di un seno materno, che dia origine al « movimento », cioè alla vita stessa dell'arte cinematografica; e il nuovo « teatro di posa » di Luca Comerio a Turro, Milano, le cui dimensioni, adeguate alla crescente importanza dell'industria cinematografica italiana, pretendono gareggiare addirittura con quelle del Teatro alla Scala, traducendo esattamente le ambizioni dei tecnici che vedono nel cinema null'altro che un surrogato del teatro (per mezzo del quale eliminare una volta per tutte il problema delle costose repliche di un determinato spettacolo, e soprattutto quello dei « giri in provincia », in certi casi impossibili per palesi ragioni tecniche), sono entrambi attrezzati con l'evidente ed unico scopo di creare attraverso un complesso di artifici (primo fra tutti lo sfruttamento intensivo della luce solare), le condizioni necessarie per permettere ad una macchina da presa di « fotografare » uno spettacolo teatrale cui siano venute improvvisamente a mancare le luci della ribalta; e finiscono per rappresentare, dal punto di vista tecnico, il livello medio di due diverse fasi della storia del film.

Dall'« a solo » di una danzatrice, alla complessa coreografia distribuita su diversi piani con la partecipazione di una folla di mimi,

ballerini e comparse, l'inquadratura si allarga per passare dalla *Figura Intera al Campo Lungo* (ma rimanendo sempre tuttavia sostanzialmente limitata ad un *Campo Totale,* che comprende tutte le persone che agiscono sulla scena, come a teatro); mentre il colore, partito da una ricerca di effetti facilmente raggiungibili, alla ribalta, con le luci colorate dei riflettori, finisce ancora per risolversi in una stilizzazione che è sempre sul piano del riflettore a tinta unica; passando cioè dalla colorazione a mano, fotogramma per fotogramma, alla imbibizione, meno complicata tecnicamente parlando, ma certo piú pericolosa ad usarsi a fini estetici.

* * *

Frammento a colori dipinti a mano, da identificarsi quasi sicuramente con

The Serpentine Dance

metraggio: m. 15 (U.S.A., 1894).

condizioni: improiettabile (se ne sta tentando attualmente un controtipo in Ferraniacolor).

Su un fondale nero una ballerina che indossa un abito di lunghi veli bianchi da lei manovrati per mezzo di due bastoncini, entra in campo da sinistra, e mantenendosi costantemente al centro del fotogramma esegue una danza durante la quale assume la forma di una strana farfalla o di una grande corolla in movimento, mentre i veli medesimi appaiono via via colorati in tinte diverse.

Il titolo *The Serpentine Dance* appare elencato nel primo catalogo della produzione di Thomas Alva Edison, pubblicato nell'ottobre 1894 e comprendente 53 pellicole, senza dubbio le prime del mondo, destinate ai solinghi spettatori dei « Kinetoscopes » (1). Ma in seguito il film fu conosciuto soprattutto sotto il nome della Loïe Fuller, la creatrice della famosa « danza serpentina » (in Francia anzi giunse addirittura col titolo *Danse de la Loïe Fuller*), benché esso non ne costituisse — pare — che un'abile imitazione, eseguita dinanzi al « Kinetograph » da Annabelle Whitford Moore, una danzatrice di Broadway, il cui nome è rimasto a sua volta legato ad altri film di Edison, il piú noto dei quali fu *Annabelle the Dancer.* Una sintetica immagine della *Serpentine Dance* venne comunque schizzata (fra quelle dei piú noti film girati nella « Black Maria ») da William Kennedy Laurie Dickson, diretto collaboratore di Edison ed esecutore materiale delle

(1) Il Catalogo è stato ripubblicato da Terry Ramsaye, in appendice al volume *A Million and One Nights* (2voll.), Simon and Schuster, New York, 1926, e parzialmente riprodotto da G. Sadoul (nel I vol della *Histoire générale du cinéma,* Paris, 1945-48) e da C. Fernandez Cuenca (nel I vol. della *Historia del Cine,* Madrid, 1948).

riprese, nel frontespizio della pubblicazione da lui dedicata agli apparecchi per la ripresa e la riproduzione del movimento (2): ed è questa forse, insieme al catalogo già ricordato, la piú sicura testimonianza sul rifacimento della celebre danza effettuato a West Orange, con la collaborazione della signora Kuhn, la quale — specialista in lavori del genere nel campo della fotografia — ebbe appunto il compito di colorare a mano il film, nel preciso intento di riprodurre esattamente, e forse con risultati ancor piú suggestivi, le cangianti tinte che assumevano i veli della Loïe Fuller sui palcoscenici, mediante l'uso di riflettori variamente schermati.

Che la danza occupi ai primordi della storia del film un posto di primissimo piano, è comunque confermato dal fatto che un terzo circa del primo gruppo di pellicole del mondo, fosse costituito da numeri danzati, eseguiti quasi tutti da complessi di fama o da celebri solisti, i quali dal momento che il film non faceva altro che registrare come un cilindro grammofonico passi e movenze cui i soli nomi degli esecutori erano sufficienti a conferire prestigio, determinando anzi l'« attrazione » nei confronti del pubblico, sono senza alcun dubbio i piú autorizzati a considerarsi gli antenati dello « Star-System » o del « Divismo ». Ed è cosí che accanto agli esercizi di bravura di Buffalo Bill e di Annie Oakley al tiro a segno, accanto alle esibizioni muscolari dell'erculeo Sandow, o alle contorsioni di Madame Bertholdi (« stelle » dall'innegabile richiamo spettacolare), appaiono gli agili passi di James Grundy nel « Cake Walk », le ritmate movenze di « Carmencita » in una « Spanish Dance », o le metafisiche figurazioni della Loïe Fuller, eseguite, come si è già detto, da un'altra ballerina (perché a quanto pare — secondo la dicería messa in giro da qualche sleale concorrente di Edison — la celebre danzatrice si era sempre rifiutata di recarsi a West Orange, per paura delle micidiali correnti d'aria che avevano dato infausta fama alla « Black Maria »).

Piú e meglio di tutte le altre, tuttavia, la « danza serpentina », forse proprio per il fatto che venne eseguita da un'imitatrice, ci indica che la scelta del numero, da parte di Edison o di Dickson, non dovette essere determinata soltanto da ragioni pubblicitarie o per sfruttare un certo nome già celebre, bensí per motivi intrinseci alle peculiari caratteristiche del nuovo mezzo, che non mi parrebbe esagerato o prematuro chiamare già « artistici »: nelle lente evoluzioni dei veli colorati in rosso, in giallo o in verde, che la danzatrice va manovrando in un continuo mutare di fugaci apparenze, c'è già una vaga intuizione delle possibilità espressive della « machine à refaire la vie », e un primordiale tentativo di sfruttarne le capa-

(2) W. K. L. and Antonia Dickson: *History of the Kinetograph, Kinetoscope and Kinetophonograph*, Albert Bunn and Co., 1895: il frontespizio in parola è riprodotto, in dimensioni ridotte, a pag. 245 del I vol. dell'*Histoire générale du cinéma* di G. Sadoul.

cità stilizzatrici e di trasfigurazione della realtà, soprattutto attraverso il colore, che è l'elemento piú suscettibile di sviluppi rispetto al precedente scenico che il film tuttavia si propone di registrare con la massima fedeltà.

Né è infine da escludere che il carattere particolare della « danza serpentina », il cui fascino era provocato essenzialmente dal simmetrico svolazzare dei veli sorretti dai bastoni e dal graduale precisarsi di forme inaspettate nel corso dei movimenti, suggerisse un effetto prettamente cinematografico, quello cioè del rallentato, previsto magari soltanto come eventuale attrazione supplementare (dato che in genere i film del Kinetoscopio venivano visti con accompagnamento musicale, e quindi in sincrono col grammofono).

Ma occorre ricordare, a questo proposito, che — forse non solo per una semplice coincidenza piú o meno curiosa — proprio al nome della Loïe Fuller rimarrà legata una delle prime funzionali applicazioni del procedimento: nel film d'avanguardia che ella realizzò nel 1920 con la collaborazione di Gabrielle Sorère, *Le Lys de la Vie*, da un soggetto della Regina Maria di Romania (e nel quale esordiva, in qualità di attore René Chomette, il futuro René Clair), la celebre danzatrice inserí infatti alcuni brani ripresi al rallentatore, nelle scene di danza eseguite dalle proprie allieve, per cui Léon Moussinac, con entusiasmo giovanile scriveva allora a proposito del film: « ... E' il primo tentativo di trasportare una poesia sullo schermo, ed è un tentativo in cui Loïe Fuller, maga incomparabile della luce, ha saputo rivelare una fantasia e un fascino finora assai trascurati. La poesia è, per essenza, ritmo, immagine e armonia. Una ingegnosa utilizzazione dei negativi e del rallentatore ci ha dato la prova delle possibilità creatrici del regista. E Loïe Fuller ha saputo *interpretare* con una notevole intensità di emozione il mistero dei sotto-boschi in cui danzano le silfidi, e delle radure dove si smarrisce la principessa in cerca del giglio meraviglioso... » (3). E' evidente che la « maga incomparabile della luce » (allusione alle sue magiche danze colorate, per le quali andava famosa sulle scene), la creatrice della « danza serpentina », cercava nelle capacità trasfiguratrici del nuovo mezzo, attraverso un'esasperazione degli effetti di luce (col negativo) e dei movimenti (col rallentatore), la possibilità di superare certe barriere fisiche, per realizzare un nuovo tipo di « danza », attuabile solo per mezzo del cinema. Ma le felici intuizioni della Fuller, se ben si osserva, sono in fondo già tutte espresse, per quanto embrionalmente, nel presente frammento, che della sua « serpentina » ci dà oggi un'immagine cosí tremolante e lontana, cosí immateriale ed astratta, da poter quasi riassumere simbolicamente, per noi, il significato, la funzione e direi l'unico valido modo di esistenza della danza nel cinema.

(3) L. Moussinac: *La poésie à l'écran*, in « *Cinémagazine* », Paris, 13-19 Mai 1921.

Excelsior

Selezione (Italia, 1914).

« Ballo di L. Manzotti - Musica di R. Marenco - Proprietà della Casa Musicale Lorenzo Sonzogno - Film e Fotografie: Luca Comerio, Milano » (4).

metraggio: m. 482.
condizioni: discrete.

La presente selezione comprende brani del quadro « *Nel Regno della Luce* » e — integrale — il quadro « *Città della Spagna durante l'Inquisizione* ».

1) « *Nel Regno della Luce* » (3 inquadrature).

Lungo « a solo » della Galimberti, 1ª ballerina, nelle vesti della « Civiltà », alla presenza della 1ª mima, la Villa, che è la « Luce » e dell'intero corpo di ballo. Quindi « Danza dei Simboli del Genio » intorno alla « Civiltà », con « bouquet » al centro della scena (a questo punto è inserito l'unico cambiamento di postazione di macchina: dal Campo Lungo *comprendente tutta la scena, si passa ad un breve* Campo Medio *che inquadra più da vicino la piramide umana con in cima la prima ballerina, quindi si passa nuovamente al* C. L.). *Finale del quadro* (incompleto).

Il colore delle imbibizioni va dal giallo iniziale al rosa, e quindi nuovamente al giallo.

2) « *Città della Spagna durante l'Inquisizione* » (una sola inquadratura).

In un paesaggio desolato, fra colonnati in rovina, siede la Luce (la Villa), in catene: alle sue spalle è l'Oscurantismo trionfante (1° *mimo, Beruccini*). *Dal fondo avanza un gruppo di prigionieri che si avviano al rogo* (uscendo di campo da destra). *Ma la Luce si ribella, spezza le catene e lotta con l'Oscurantismo: la scena si infiamma* (dall'iniziale imbibizione in azzurro si passa al rosso); *l'Oscurantismo è sconfitto fra le colonne che cadono e i fumi dell'incendio* (a questo punto, dopo una dissolvenza incrociata, è aggiunto un breve finale, in cui si torna al quadro precedente, « *Nel Regno della Luce* »,

(4) Mancando i titoli di testa da tali frammenti del film, trascrivo la presente dicitura dalla serie fotografica (del mio archivio personale) — parzialmente riprodotta in questo fascicolo — nella quale viene inoltre precisato che la « *Concessionaria del film per Campania, Basilicata, Molise, Puglie, Calabria e Sicilia* » è « *la ditta Isaja e Ciscato, Palermo, Via Gagini,* 68 - *Catania, Piazza Stesicoro,* 53 ». Sono inoltre indicati, in ciascuna fotografia della serie, i principali locali d'Italia dove hanno avuto luogo le rappresentazioni del Ballo: « *Genova, Teatro Carlo Felice - Milano, Teatro Lirico - Palermo, Teatro Massimo V. E.* ». Va infine ricordato che M. A. Prolo, nella sua *Storia del cinema muto italiano,* Poligono, Milano, 1951, a pag. 169 trascrive, non sappiamo da quale fonte, la seguente didascalia: « *Azione cine-fono-coreografica di Luigi Manzotti, musicata dal Maestro Romualdo Marenco* ».

con fugacissimo intervento dell'Oscurantismo alla ribalta, imprecante contro la Civiltà e la Luce, che trionfano in alto al centro della scena).

Il ballo « Excelsior », rappresentato per la prima volta al Teatro alla Scala di Milano nel 1881, e replicato per anni con opportuni aggiornamenti, è da considerarsi uno dei piú pittoreschi monumenti della scena italiana a cavallo fra i due secoli, e con la sua ingiustificata ridondanza, la sua ostinata spregiudicatezza, il suo ingenuo progressismo, rappresenta perfettamente il tono e il gusto di tutta un'epoca, se non altro per quel che si riferisce a certe tendenze nel campo dello spettacolo. Nella sovrabbondanza della coreografia di Luigi Manzotti si intravede — per quanto imbastardito ed esercitato a vuoto — lo stesso gusto che su un piano diverso dà luogo al trionfo di Radames nell'*Aida* (il cui equivalente cinematografico piú indicativo sarà la scena nel tempio di Moloch, in *Cabiria*). In questo senso preciso i frammenti superstiti di quel gran zibaldone che dovette essere l'« azione cine-fono-coreografica » fotografata da Luca Comerio (che veniva proiettata certamente con la contemporanea esecuzione, a mezzo di dischi o di un pianoforte, di una partitura ridotta del Marenco), sono un documento di indubbio interesse (5).

Dal punto di vista tecnico-artistico, una volta constatata la fedeltà all'impostazione teatrale dell'intero spettacolo, non resta che osservare la nitidezza della fotografia che, specie nella grande coreografia del quadro piú complesso, sfrutta su larga scala la luce solare, opportunamente schermata dall'alto per evitare le ombre portate (e può essere curioso notare, proprio al centro del pavimento, una fettina viva di sole evidentemente trapelata dalle tende sovrastanti), e accortamente sottolineata, sul davanti, da tutto un complesso sistema di riflessi.

A giudicare dalle fotografie rimaste, i quadri piú spettacolari della trasposizione cinematografica del ballo, dovettero certo essere, come a teatro, quello già esaminato del «*Regno della Luce*»; *L'Omaggio a Lesseps* (*danze caratteristiche*); *Il Traforo del Cenisio;* la *Danza dei fattorini telegrafici;* o la *Danza delle Nazioni,* tutti ricostruiti con le dimensioni press'a poco uguali a quelle teatrali, e nell'intento di ottenere effetti analoghi. Ma forse i piú interessanti per l'implicito tentativo di liberarsi dal precedente scenico, furono quelli nei quali Luca Comerio, oltre ad esplicare le proprie capacità tecniche di operatore, cercò di esercitare la propria fantasia, interpretando ad esempio l'azione con maggiore libertà, attraverso un'ambientazione in autentici esterni, dagli orizzonti meno limitati di quelli consentiti dalla tecnica del palcoscenico: il piú tipico in questo senso dovette

(5) Un'utile testimonianza retrospettiva sul successo di pubblico ottenuto dal film può essere quella di Vico D'Incerti, che così lo definisce: « ... *un centone, ma che diverte e piace* » (« *Vecchio cinema italiano; la breve luminosa parabola* », in « *Ferrania* », Milano, Giugno 1951).

forse essere il quadro *Nel deserto dopo il Simun* (*la punizione dei predoni*).

In ogni modo, per la grandiosità della messinscena, per la « novità » dello spettacolo, specie dal punto di vista strutturale e narrativo (esso non era che una serie di quadri di rivista, cosa insolita per quell'epoca), e per l'indubbio sfarzo di mezzi tecnici, il film sul ballo « *Excelsior* » va considerato come uno dei primi importanti incontri della coreografia col cinematografo, e tutto sommato il precedente piú clamoroso e significativo di un genere che per affermarsi definitivamente dovrà attendere l'avvento del sonoro: il « film-rivista ».

Fausto Montesanti

Vita del C. S. C.

Nello scorso mese di giugno si sono svolti al Centro Sperimentale di Cinematografia gli esami finali dell'anno accademico 1951-52.

I risultati, per le varie sezioni e i due anni di studio in cui si articolano i corsi del Centro, sono stati i seguenti:

per la sezione *Recitazione;* hanno ricevuto l'attestato degli studi compiuti gli allievi: Anita Arcidiacono, Mariolina Bovo, Celeste Gilardi, Giulia Lazzarini e Domenico Modugno. Sono stati ammessi al secondo anno gli allievi Antonio Cifariello, Vittorio Congia, Elio Guarino, Franca Guarnaccia, Marco Guglielmi, Anna Casini e Rosa Mazzacurati.

Per la sezione *Ottica*: sono stati ammessi al secondo anno gli allievi Ugo Piccone e Giuliano Santi, nonché gli allievi, già uditori, Giancarlo Cecchini e Giancarlo Pizzirani.

Per la sezione *Fonica*: sono stati ammessi al secondo anno gli allievi Mario Castellano e Romano Mergé.

Per la sezione *Scenografia*: hanno ricevuto l'attestato di diploma per il biennio compiuto gli allievi Beni Montresor, Pasquale Romano, Piero Poletto, nonché l'uditore straniero Mounir Hassan.

Per la sezione *Costume*: sono state ammesse al secondo anno le allieve Luciana Angelini (già uditrice), Maria Rosaria Crimi e Anna Maria Palleri, nonché le uditrici straniere Hagras Zenas e Fukami Midori.

Per la sezione *Regia*: sono stati ammessi al secondo anno gli allievi Giancarlo Celli, Armando Lualdi, Giuseppe Orlandini, Filippo Perrone, Bruno Rasia, nonché l'allieva Franca Franco in qualità di segretaria di edizione. L'ammissione, per gli allievi Celli, Lualdi, Orlandini e Perrone è stata subordinata all'esito di un colloquio su materie complementari, sostenuto alla riapertura del Centro.

Infine, gli allievi registi Domenico Bernabei, Sergio Giordani, Riccardo Pazzaglia e Folco Quilici hanno conseguito l'attestato degli studi compiuti nel biennio. A ciascuno di essi è stato dato l'incarico di realizzare, come saggio finale, un cortometraggio, a soggetto libero, su soggetto e sceneggiatura propri. Tre di tali cortometraggi sono già condotti a termine, e alla loro realizzazione hanno partecipato anche gli altri allievi del Centro, in qualità di attori, costumisti, fonici, scenografi, direttori e segretari di produzione. In tal maniera i saggi finali degli allievi registi vengono ad assumere il carattere di una documentazione completa delle nozioni acquisite in due anni di corsi dagli allievi di tutte le sezioni, e consentono agli stessi di esercitare pienamente le proprie capacità nella realizzazione di lavori che si svolgono su di un piano in tutto simile a quello delle normali produzioni.

I tre cortometraggi realizzati sono: *Buick 51,* diretto da Sergio Giordani, *Passeggiata di buon mattino* (in Ferrania-color), diretto da Folco Quilici, e *Ormai è l'alba* diretto da Riccardo Pazzaglia.

Nella prima quindicina di ottobre hanno poi avuto luogo gli esami per l'ammissione ai corsi dell'anno 1952-53.

Il bando di concorso riguardava le sezioni di Regia (4 posti), Ottica (4 posti), Scenografia (2 posti), Recitazione (12 posti) e Specializzazione nella tecnica del colore (4 posti). Inoltre sono stati messi a concorso 9 posti di uditore, per le varie sezioni, riservati a elementi stranieri, nonché due borse di studio per aspiranti di nazionalità

brasiliana e tre per aspiranti provenienti dall'Estremo Oriente.

Il numero delle domande di ammissione è stato quest'anno particolarmente elevato: oltre cinquecento, delle quali quattrocento circa per la sola sezione di recitazione.

Dopo una prima selezione, basata sull'esame dei titoli richiesti dal bando ed esibiti dagli aspiranti, sono stati chiamati a sostenere gli esami 56 candidati per la sezione Recitazione, 28 per la Regia, 12 per l'Ottica, 8 per la Scenografia e 6 per la specializzazione nella Tecnica del colore.

Le commissioni esaminatrici erano così composte:

per la *Recitazione*: Roberto Rossellini, Tina Lattanzi, Dina Perbellini, Raja Garosci, Raffaele Mastrostefano e Antonio Schiavinotto;

per la *Regia*: Alessandro Blasetti, Renato May, Fausto Montesanti, Mario Verdone e Nino Ghelli;

per la *Scenografia*: Virgilio Marchi, Francesco Volta, Alesandro Manetti, Valerio Mariani e Fausto Montesanti;

per l'*Ottica*: Gaetano Ventimiglia, Piero Portalupi, Libero Innamorati e Giulio Monteleoni;

per la *Tecnica del colore*: Giulio Monteleoni, Gaetano Ventimiglia e Piero Portalupi.

Gli aspiranti alle sezioni di Ottica e di Tecnica del colore hanno sostenuto solo delle prove orali; gli aspiranti attori e attrici che han superato le prove orali sono stati sottoposti a provini cinematografici, sotto la direzione di Roberto Rossellini, mentre gli aspiranti alla sezione di Scenografia han dovuto sostenere due prove pratiche — una prova di scenografia e di immaginazione su tema dato, e una pianta e variazioni su elementi architettonici del medesimo tema; — infine gli aspiranti alla sezione di regia, superati gli esami orali, han sostenuto due prove scritte: una critica e analisi del film *E' primavera* di Castellani (che precedentemente era stato loro proiettato) e un saggio di sceneggiatura su uno, a scelta, dei tre temi proposti dalla commissione: « Rissa in un'osteria », « Dichiarazione d'amore » e « L'agonia di un villaggio » (riduzione dalla omonima novella di Giovanni Verga).

Terminati gli esami, le varie commissioni si sono più volte riunite, e, dopo un'accurata analisi dei risultati conseguiti da ciascun candidato nelle varie prove, hanno effettuato gli scrutini, in base ai quali sono stati ammessi a frequentare il Centro i seguenti allievi:

Recitazione: Jacqueline Collard, Livia Contardi, Fulvia Lumachi, Maria Serena Michelotti, Domenico Colarossi, Andrea dell'Amico, Giulio Paradisi, nonché gli stranieri Anna Maria Finkelmann, Sheherazade Freeman, Demetrio Jotopoulos, Alki Zei, Nuri Zschokke;

Regia: Luigi Di Gianni, Raffaele Crivaro, Fabio Rinaudo, Riccardo Cessi; e poi, in qualità di uditori, Federico Vitali e Sergio Capogna, e, come segretaria di edizione, Mirella Gamacchio;

Scenografia: Mario Scisci e Paolo Falchi, nonché, come uditori, Giuseppe Ranieri e Amedeo Mellone;

Ottica: Mario De Asmundis, Antonio Schiavo Lena, Vitaliano Natalucci e, come uditore, Claudio Racca;

Specializzazione nella tecnica del colore: Baruschi e Pino Cacciarelli Sottile, nonché — previo un esame riguardante le nozioni teoriche — gli ex allievi del Centro Roberto Reale e Giovanni Scarpellini.

Tra gli ex allievi del Centro — diplomatisi negli ultimi due anni — ve ne sono numerosi che vanno svolgendo una notevole attività professionale, collaborando alla produzione di molti film di produzione nazionale.

Tra gli ex allievi della sezione Regia sono da segnalare: Angelo d'Alessandro, che, dopo essere stato assistente di Lattuada e Fellini per *Luci del Varietà*, ha diretto alcuni cortometraggi e documentari; Dino Partesano, il quale, continuando le sue indagini su alcuni aspetti curiosi della vita contemporanea, già iniziata con i cortometraggi *Vivo di te* e *Uno e due, il monumento,* ha diretto, *Il club dei cuori solitari*, ambientato nel mondo delle «agenzie di collocamento matrimoniale »; Franca Maranto, assistente di Blasetti per *Altri tempi* e ora impegnata nella realizzazione di cortometraggi per la « Documento Film », di cui uno, già terminato, sulla Mostra d'Oltremare; Nino Racioppi, che ha diretto i cortometraggi *Teatro n.* 1 e *Una boccata d'aria;* Sergio Giordani che dirige documentari di attualità per l'Istituto LUCE; Folco

Quilici, che ha realizzato un documentario sul Concorso ippico di Piazza di Siena; e infine Anna Gruber, che è stata scelta da Soldati come assistente per *La provinciale.*

Tra gli attori, Renato Terra ha interpretato *Il brigante di Tacca del lupo* di Germi; Domenico Modugno ha lavorato in numerosi film, tra cui *Carica eroica* di De Robertis, del quale è protagonista un altro ex allievo del Centro, Dario Micaelis; Rosy Mazzacurati ha sostenuto una parte di rilievo in *Tre storie proibite* di Genina; Silvana Muzi, Franca Guarnaccia e Lilia Landi svolgono una intensa attività professionale.

Degli operatori, Umberto Romano è stato assistente in numerosi film, e attualmente esegue cortometraggi di attualità per l'Istituto LUCE; Gianni Savelli è operatore presso la « Phoenix Film »; Ugo Contino e Umberto Reale lavorano anch'essi regolarmente.

L'ing. Antonio Appierto, della sezione di Acustica, è stato assunto dallo stabilimento di sviluppo e stampa SPES-Catalucci in qualità di tecnico del colore, mentre Bruno Conti e Giorgio Zuliani dirigono i servizi acustici e di amplificazione della Camera dei Deputati.

La costumista Adriana Berselli ha partecipato al film *La voce del silenzio* di Pobst, e Gaia Romanini ha disegnato i costumi per numerosi film.

Infine, nel film di Zampi in lavorazione per la Film Costellazione collaborano quali assistenti per la scenografia e il costume rispettivamente Piero Poletto e Maria Rosaria Crimi, mentre hanno iniziato un'intensa attività professionale quali aiuti degli scenografi Chiari e Marchi Beni Montresor e Pasquale Romano.

Indice per materie

Generalità e varie

Estetica

Critica e storia

Soggetti e sceneggiature

Libri e bibliografie

Film e filmografie

Tavole fuori testo

Rubriche

Indice per autori

GIUSEPPE SALA - *Direttore responsabile*
Autorizzazione n. 2578 dell'11-3
Soc. Poligrafica Commerciale - Roma - Via Emilio Faà di Bruno, 7 Tel. 34-734

E.C.I. *presenta:*

AL TEATRO PAL

CON

Kikì URBANI
Peppino DE MARTINO
Flora MEDINI

in

RAS

LAURETTA

« *Attanasio, ca*

Musiche originali di
KRAMER
e
NASCIMBEN
Coreografie di
DONN ARDENN
Assistente coreografo
LEE SHERMANN
Scene e costumi su bozzetti di
COLTELLACCI
Assistito da
PHILIPPE AUGÈ

Favola musicale in due tempi di GA

JOYCE ★ MARJORIE ★
DIANE JUNE ★ STELLA ★

LE BL

CORRADO LOJACONO

Sandra MONDAINI
Ester BISTOLFI
Giulia PITTALUGA

AZZO SISTINA

CEL

E CON LA PARTECIPAZIONE DELLE

PETERS SISTERS

MASIERO

valllo vanesio »

NEI e GIOVANNINI

ANE ★ MAVIS ★ EDMEE
AN ★ JUNE ★ JANE ★ ROSE

EBELL

Mimmo CRAIG
Pino FERRARA
Rudy SOLINAS

6 KELLY DANCERS

R. Webster - B. Tood - L. Ventura - A. Massari - P. Brichta - R. Wellesley

Regìa degli autori

Direttore artistico
RENATO RASCEL

Maestro concertatore
GORNI KRAMER

Maestro direttore
SERGIO NASCIMBEN

Amministratore rappr.
ETTORE NOVI

Segretario amministrativo: **Gino Brambilla**
Capotecnico: **Nino Rizzi**
Direttore di scena: **Dante Bisio**
Attrezzista: **Pilade Callevari**
Sartoria: Migliani Brambilla - Anna Rivanera Maria Viglinò.

La maschera di Jke è dello scultore MORINI - Realizzazione costumi delle Case ANNAMARIA-BOETTI-LEMI - Scene eseguite da BROGGI e MONTONATI - Parrucche: ROCCHETTI - Calzature: QUINTÈ - Custruzioni: RIZZI "IL DERBY di SAN DIEGO„ è stato realizzato a colori da GIBA e KREMOS.